



Universidad Nacional de La Plata
facultad de bellas artes

Tesis de Licenciatura en Historia de las Artes Visuales

Tesista: Jorgelina Araceli Sciorra

DNI: 26.909.510

N° de legajo: 44622/3

Directora: Mag. María Cristina Fükelman

Co-Directora: Prof. Natacha Segovia

**Título: “Representaciones olvidadas en la historia del arte de los argentinos.
La actuación de Eduardo Schiaffino en la conformación del campo de la
Historia del Arte nacional”**

ÍNDICE

1.- Resumen.....	P. 3
2.- Metodología.....	P. 4
3.- Marco Teórico.....	P. 4-5
4.- Estado de la Cuestión.....	P. 5-6
3.- Prefacio.....	P. 7
4.- Representaciones olvidadas en la historia del arte de los argentinos. La actuación de Eduardo Schiaffino en la conformación del campo de la Historia del Arte nacional.	
4.1-De la evolución del gusto artístico en Buenos Aires.	P. 9
4.2-De ¿Cuáles son los “indios”?. El caso de la Exposición Universal de Saint Louis.....	P. 13
4.3-De la influencia evolucionista y positivista de fines del siglo XIX.....	P. 20
4.4-¿Civilización o Barbarie? De la influencia de la inmigración.....	P. 21
4.5-La pintura y la escultura en Argentina.....	P. 25
5.- Consideraciones Finales.....	P. 29
6.-Bibliografía.....	P. 31

RESUMEN

La presente investigación pretende demostrar la escasa valoración que la historia del arte argentino efectuó respecto de las representaciones artísticas¹ de las comunidades originarias del país, lo que se evidencia desde los orígenes de la disciplina en textos tales como los efectuados por el artista y crítico, Eduardo Schiaffino, a quien se puede considerar como el primer historiador del arte local.

En esta investigación se afirma que dicha invisibilización tiene sus orígenes en la mirada europeizante que caracterizó la conformación del campo artístico y que permaneció como una constante en el desarrollo práctico y teórico del mismo.

Schiaffino, plasmó esta postura tanto en escritos como *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* (1910), como así también en un texto posterior que denominó *La pintura y la escultura en Argentina* (1933), transmitiendo en ellos la influencia evolucionista, positivista y científicista que delineó su formación como actor de la generación del ochenta y del proyecto de modernización que ésta llevó adelante.

En este escrito se demostrará que los textos producidos por el historiador carecieron de una adecuación al periodo en el que fueron realizados, puesto que, para el momento en que se narró *La evolución del gusto artístico*, surgió un movimiento nacionalista que modificó la manera de pensar la función del arte en el país. Esta corriente de pensamiento recuperó las tradiciones argentinas en pos de la conformación de un espíritu nacional que hiciera frente al peligro inmigratorio. El desinterés de Schiaffino sobre estas temáticas da cuenta de su pertenencia al pensamiento del siglo XIX, época de su formación.

Comprender estos orígenes de la disciplina posibilitará entender, pero no justificar, la no inclusión en las primeras historias del arte, de las producciones autóctonas, así como problematizar y recapacitar sobre el rol que los historiadores del arte en la actualidad,

¹ Se empleará el término “artístico” para referirse a estas producciones debido a que Schiaffino así las denomina. Asimismo se tendrá en cuenta la definición que Ernst Gombrich efectúa sobre el arte en la cual afirma que: “No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas. Éstos eran en otros tiempos hombres que cogían tierra coloreada y dibujaban toscamente las formas de un bisonte sobre las paredes de una cueva; hoy, compran sus colores y trazan carteles para las estaciones del metr . Entre unos y otros han hecho muchas cosas los artistas. No hay ningún mal en llamar arte a todas esas actividades, mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula no existe, pues el Arte con A mayúscula tiene por esencia ser un fantasma y un ídolo.” (Gombrich, 2004: 40-41)

transcurrido ya el revisionismo histórico y los conceptos de arte ampliados, presenten sobre estas temáticas.

METODOLOGÍA

Se abordó esta investigación por medio de un estudio historiográfico que confrontó los textos: *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* (1910) y *La pintura y la escultura en la Argentina* (1933), con el objetivo de rastrear en los mismos las concepciones que contextualizaron ambas publicaciones a fin de comprender la invisibilización y descalificación sufrida por los pueblos originarios al momento de valorar sus manifestaciones artísticas. Con dicha finalidad se profundizó también en escritos provenientes del campo de la antropología y de la sociología que puedan ampliar la información sobre el paradigma de pensamiento de aquella época.

Asimismo se ahondó respecto del accionar de Schiaffino tanto en su función como crítico y columnista de los periódicos en los que formó parte, como así también en su papel de Director del Museo Nacional de Bellas Artes, su activa participación en la Sociedad Estímulo de las Bellas Artes y sus disertaciones efectuadas en el Ateneo. Para ello se analizó en sus notas periodísticas, entrevistas, catálogos y otros aportes que resultaron significativos a ese fin.

Se tuvo en cuenta también, para la conformación de esta investigación, los eventos ocurridos en los que Schiaffino tuvo incidencia: las exposiciones y los diversos concursos en los que este historiador intervino.

MARCO TEORICO

Para comenzar este análisis se consideró el concepto de arte enunciado por Ernst Gombrich, el cual expresa que no existe El Arte entendido con mayúscula sino que hay artistas y que éstos se encuentran de antaño, en las producciones rupestres de los primeros hombres. Teniendo en cuenta esta concepción es que se justifica el uso de las categorías artísticas para referirse a las producciones de pueblos originarios, en contraposición a otras posturas que descalifican esta utilización del término.

Para contextualizar el momento en que se escribió *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* (1910), se empleó la descripción efectuada por Oscar Terán de las corrientes positivistas y evolucionistas plasmadas en su libro: *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. En esta misma línea se abordaron las nociones de Laura Malosetti Costa expuestas en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, referidas al binomio de la fórmula sarmientista Civilización y Barbarie, para comprender las ideas decimonónicas a las que adhirió Schiaffino al escribir el texto de 1910. En relación a dichos conceptos, Malosetti Costa enunció que para el autor, el arte fue sinónimo de civilización y éste de Europa, lugar donde el historiador creyó encontrar las “las ciudades más cultas de la tierra”.

Asimismo se utilizaron las concepciones plasmadas por Terán en el libro ya citado en relación a la polémica por la definición de la nacionalidad en torno al Centenario, empresa llevada adelante por Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones, quienes por nacionalismo entendieron la recuperación de las raíces, la tradición, la raza y la lengua, frente al peligro de la inmigración. Enmarcado en este espíritu de época, Schiaffino escribió *La Pintura y Escultura en Argentina* (1933).

Por último se emplearon las nociones que caracterizan al movimiento indigenista expuestas por Eugenio Rodríguez Chang, el cual en su escrito: “José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo” analizó los postulados reivindicatorios de los derechos de los sectores que representaron: trabajadores y pueblos originarios, indagando sobre su origen y expansión por Latinoamérica.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Diversos han sido los escritos referidos al accionar de Eduardo Schiaffino.

Laura Malosetti Costa, en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, dio cuenta del accionar de Schiaffino como pintor y gestor del gusto artístico en el país a través de sus funciones dentro de la Sociedad Estímulo de las Bellas Artes como en su actuación en la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes.

Por su parte, Ana Canakis, realizó un perfil del historiador por medio del estudio de la correspondencia que éste mantuvo durante su estadía en Europa.

Marta Penhos en su artículo “Sin pan y sin trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina. El envío de arte argentino a la Exposición de Saint Louis”, se refirió a la actuación de Eduardo Schiaffino en la selección de artistas para participar en dicha exposición universal mencionando los conflictos que éste enfrentó con la prensa y un sector del campo artístico que consideró inapropiada la participación argentina en aquella empresa.

Godolfredo Canale efectuó una compilación de escritos del historiador con la intención de rescatarlos del olvido, la cual unificó en el libro que denominó *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. En el mismo, Canale realiza la actuación historiográfica de Schiaffino quien desde 1883, a través de las páginas de “El Diario”, de Manuel Lainez, publicó sus “Apuntes del Arte en Buenos Aires”, los cuales luego continuó como crítico de arte en “La Nación”.

Pero pese a estos aportes interdisciplinarios, no se ha realizado un estudio pormenorizado en relación a la problemática que se presenta en esta investigación, la cual reflexiona respecto de la desvalorización que Eduardo Schiaffino, como agente legitimador del campo artístico en el país, le asignó a las producciones artísticas de los pueblos originarios, las cuales no encuentran en los escritos del historiador un lugar de privilegio sino de descalificación y en ocasiones olvido.

PREFACIO

Reflexionar respecto al escaso y en ocasiones inexistente lugar que ocuparon y que actualmente ocupan las representaciones artísticas de los pueblos originarios en las historias del arte argentino es un tema que se remonta a los inicios de la disciplina y a sus primeros teóricos. Es allí donde se pueden hallar los antecedentes que signaron la valoración de aquellas producciones en el imaginario del campo. Corresponde entonces remitirse a aquel momento para comprender la manera en que se constituyó el relato oficial sobre el arte considerado argentino.

Fue la figura del pintor, crítico e historiador, Eduardo Schiaffino, quien llevó adelante la ardua tarea de instaurar como un asunto de Estado su preocupación por la conformación de un arte nacional que identificara al país hacia el interior como hacia el exterior del territorio. Por ello, tanto desde su actuación en la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes en el año 1876, como en su rol de Director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1896 y 1910, Schiaffino impulsó dicho objetivo promoviendo significativas medidas que apuntaron a ese fin como fueron los otorgamientos de becas de estudios al exterior y las cuantiosas exposiciones que organizó en los salones de la época y en el Ateneo.

Con la misma finalidad escribió sus textos críticos dentro de los cuales se encargó de efectuar una historia del arte de estilo vasariano² que se caracterizó por presentar rasgos evolucionistas y positivistas acorde a las influencias de la época. El título de su escrito: *Evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, demuestra dichas influencias puesto que para el autor, existió un perfeccionamiento evolutivo entre los inicios del arte en el país y el momento que él mismo protagonizó y ayudó a consolidar. Las producciones de los nativos no constituyeron, a su entender, parte de esa “evolución” puesto que fueron invisibilizadas en su periodización.

El escrito de 1910 fue retomado por el autor en 1933 en *La pintura y la escultura en Argentina*. En esa oportunidad, Schiaffino introdujo sintéticamente las producciones precolombinas y coloniales de México, Perú, Ecuador, Colombia, Estados Unidos, Brasil,

² Tal como efectúa Vasari, Schiaffino da cuenta de una multiplicidad de entradas analíticas- biografía, anécdota, descripción de obras, determinación del paisaje-, también establece fases de evolución entre el limbo (o yermo), los precursores y los organizadores.

Venezuela, Chile y Argentina. Pero esta inclusión no significó una revalorización de lo autóctono puesto que su metodología de análisis comparativa y sus concepciones sobre estas representaciones no se modificaron. Este cambio, puede tener sus causas en la influencia de las corrientes nacionalistas de Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones o Manuel Gálvez así como también en las reivindicaciones indigenistas que se extendieron por Latinoamérica durante las primeras décadas del S. XX, las cuales respondieron en parte, en la Argentina, a la necesidad de una reivindicación de los símbolos identitarios que se emplearon para enfrentar el peligro que representó la inmigración para la época.

Surgen entonces los siguientes interrogantes: ¿Schiaffino no amplió la información en sus escritos sobre las producciones de pueblos originarios del país por desconocerlas? ¿Acaso creyó que las realizaciones estéticas anteriores a la conformación del Estado nacional no eran consideradas argentinas y por tanto no debían integrar sus historias del arte? ¿Quizá entendió que el arte era solo aquel resultante de su ardua empresa en la formación del gusto estético en el país? ¿O pensó que en un momento de consolidación del Estado Nación incluir las realizaciones de aquellos pueblos con los que el gobierno se encontraba en guerra era una contradicción política? ¿Quiénes eran entonces para Schiaffino los hacedores de tales representaciones? Indagar sobre estas problemáticas posibilitará comprender la escasa valoración que la historia del arte argentino le otorgó a las manifestaciones nativas en los orígenes de la disciplina; cuestión ésta que delineó el tratamiento que estas producciones recibieron dentro del campo y que en la actualidad continúan recibiendo en los textos de arte.

Representaciones olvidadas en la historia del arte de los argentinos

La actuación de Eduardo Schiaffino en la conformación del campo de la Historia del Arte nacional

De la evolución del gusto artístico en Buenos Aires

El texto de 1910³, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, se inscribe entre los escritos divulgados durante las celebraciones del Centenario.

El espíritu imperante en el país en aquel momento adhirió al proyecto de modernización y progreso, motivo por el cual, para Schiaffino, el arte fue sinónimo de civilización y ésta de Europa. En este contexto, el historiador llevó adelante un programa pedagógico con el objetivo de desarrollar el “gusto artístico” en el país, en el marco de un proyecto más amplio de consolidación del Estado argentino iniciado por el accionar de la Generación del Ochenta, a la que el historiador perteneció.

Godofredo Canale, compilador de *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, mencionó en relación al accionar de Schiaffino:

Al establecerse Schiaffino en Buenos Aires, se suma al esfuerzo ya emprendido por Sívori. Poco tiempo más tarde y al regresar de Europa también, se incorpora de la Cárcova, a ese grupo inicial de emprendedores. Y así, sin premeditarlo se constituyen en verdaderos baluartes, que habrían de asumir la temeraria empresa de batallar en un medio abiertamente hostil. Es la acción individual, pero independiente, de cada uno, que marchan armónicamente hacia una meta común, cual es la de desarrollar el naciente arte patrio. (Canale, 1982: 11)

³ Este artículo aparece primero en la revista *La Biblioteca* bajo el título *El Arte en Buenos Aires (Evolución del gusto)* en 1896, y luego en el diario *La Nación* con motivo del centenario como *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires, 1810- 1910*.

En el citado escrito, el historiador realizó una cronología biográfica de la aparición de diferentes artistas en el país, los cuales agrupó por etapas. En esa oportunidad, criticó duramente el gusto de quienes no persiguieron el ideal europeo y responsabilizó de ello al desentendimiento de los gobiernos por alentar el goce estético en el pueblo, situación ésta que observó desde el periodo colonial, lo que afirmó al decir:

Un pueblo nuevo, pobre y subyugado como el que habitaba la ciudad de Buenos Aires en las postrimerías de la dominación española, infinitamente lejos del mundo civilizado, sin tradiciones ni ejemplos de cultura, del que solamente un grupo tenía contacto con las ideas a través de los libros extranjeros y las gacetas retardadas, hubiera necesitado desde la infancia más que otro alguno, quien se ocupara solícito de despertar su cerebro virgen y de abrir sus ojos soñolientos a la belleza ambiente; pero el abandono de las autoridades era completo, y en la larga siesta de los funcionarios coloniales nadie velaba sino es la suspensión. (Canale, 1982: 17)

Y continuó diciendo:

Durante el primer cuarto de siglo, casi no hay rastros de arte en Buenos Aires. Apenas si en los mediocres interiores de alguna iglesia, una que otra imagen religiosa da una nota artística, demasiado discreta para ser advertida por inexpertos feligreses. Los monjes de la colonia, debiendo bastarse a sí mismos, trajeron consigo algunos artífices para las necesidades del culto. En las misiones jesuíticas ellos tallaron los toscos santos y obispos de madera pintada que aún se conservan, y un genial alumno indígena, poseído de ingenuo celo, llegó a esculpir la doliente imagen del Nazareno que se guarda en la Merced. (Canale, 1982: 17-18)

En estas citas se advierte que para Schiaffino el país careció de tradiciones culturales previas al arte llegado de afuera.

De igual modo, Schiaffino, criticó el accionar de aquellos gobernantes que, como Juan Manuel de Rosas, mostraron desinterés por las producciones foráneas en pos de las nacionales. Observó negativamente los templos del periodo por entenderlos desnudos y vacíos; las series de las estaciones de Jesucristo por considerarlas triviales; las ventanas en vidrio común que tildó de ordinarias, entre otros de los calificativos que empleó el historiador para definir el arte y las costumbres de la colonia.

Este era, para Schiaffino, el estado del arte en el país, por lo que, la caída de Rosas significó para el autor, la posibilidad de una mejoría en el campo. Así lo afirmó al decir:

El día en que aquél, el más completo representante oficial de nuestra barbarie indígena abandonó estas playas a fin de salvar su persona, el sitio estaba limpio para empezar de nuevo la experiencia social de civilización propia, interrumpida por esa tentativa de regresión que se llamaba la Tiranía. (Canale, 1982: 28)

El historiador asoció la figura de Rosas con la de los pueblos originarios porque veía en común entre ambos el atraso de la “civilización”, por ello encontró en los agentes extranjeros la solución a este conflicto. Así pues, en el primer capítulo de *La evolución del gusto artístico*, dedicado a “los iniciadores” del arte en el país, analizó a los artistas viajeros que llegaron al territorio a partir de 1825. Entre ellos mencionó a: Jean Philippe Goulu, Charles Henri Pellegrini, Cesar Hipólito Bacle, Lorenzo Fiorini, D’Hastral [sic] de Rivedoy, Raymond Monvoisón, Ignacio Manzoni, Baltazar Verazzi, Alphonse Leon Noël, Ernest Charton, Jean León Palliere, José Agujari, Epaminonda Chiama, Francesco Romero, Camilo Romairone, Juan Manuel Blanes y Luis Novarese. Para Schiaffino, ellos efectuaron: “En esta tierra virgen, el noble oficio del misionero; algunos le han dado lo mejor de su inteligencia, sus afanes poco menos que ignorados, una existencia dedicada a la enseñanza y el último aliento de una vida laboriosa” (Canale, 1982: 75).

El autor continuó esta “evolución del gusto”, con la aparición- a mitad del siglo XIX- de los denominados “precursores” del arte nacional, quienes viajaron a Europa para adquirir la técnica de la pintura. Sobre estas producciones afirmó que eran trabajos discretamente ejecutados cuyos autores habrían desarrollado un próspero accionar en otros sitios pero no así en Buenos Aires de la época donde “las disposiciones artísticas estaban fuera de

quicio” (p.78). Entre estos precursores ubicó a Pedro Prilidiano Pueyrredón, Enrique Sheridan, Fernando García del Molino, Ignacio Baz, Francisco Cafferata, Lucio Correa Morales, Graciano Mendilaharsu, Ángel Della Valle, Augusto Ballerini, Julio Fernández Villanueva, Severo Rodríguez Etchart, Eduardo Sívori, Emilio Artigue, Ernesto de la Cárcova, Emilio Caraffa, Pio Collivadino, Américo Bonetti, Mateo Alonso, Martín Malharro; incluyéndose asimismo entre ellos.

Posteriormente el autor incorporó a su escrito a los artistas que fueron, a su entender, el producto de la “Escuela Nacional”: Rogelio Yrurtia, Ricardo García, Arturo Dresco, Carlos Ripamonte, Cesáreo Quirós y Fernando Fader.

Por último, Schiaffino se ocupó de los coleccionistas: Adriano Rossi, Juan Benito Sosa, Parmenio Piñero y Ángel Roverano, en agradecimiento de sus valiosas donaciones al Museo Nacional de Bellas Artes. Sobre ello enunció:

Junto con el amor a la obra de arte, que no embarga sino a las mentes refinadas, aparece entre nosotros el sentimiento altruista de querer para los demás, para la masa anónima del pueblo, la posibilidad de levantar el espíritu en su contemplación y familiaridad. (Canale, 1982: 118)

En esta frase se advierte la influencia de la escuela evolucionista en el pensamiento de Schiaffino. Nociones tales como las de “mentes refinadas” y “elevación del espíritu”, dan cuenta de las ideas decimonónicas presentes en el autor al momento de pensar el arte en el país. El mismo nombre del escrito: *La “evolución” del gusto artístico en Buenos Aires*, manifiesta una creencia en una superación del arte entre sus orígenes y la producción contemporánea al historiador. Quizá por ello, las representaciones de las comunidades originarias no encontraron un lugar de privilegio dentro de sus escritos.

¿Acaso desconoció Schiaffino las revelaciones arqueológicas sobre valiosos sitios artísticos de la época?

De relevancia fueron las investigaciones del año 1977 de Francisco Pascasio Moreno quien halló las pictografías de la Cueva de las Manos, posteriormente investigadas por George Musters, así como los descubrimientos efectuados por Leopoldo Lugones, quien en 1903 encontró el arte rupestre del Cerro Colorado, suceso que divulgó en el diario *La*

Nación en un artículo denominado: “Las grutas pintadas del Río Colorado”. Lugones, otorgó valor científico al sitio⁴ y efectuó copias a mano alzada de las pinturas que le permitieron determinar que las mismas eran representaciones prehispánicas que emparentaban, a su entender, a los calchaquíes con etnias incásicas.

Otras exploraciones importantes fueron las efectuadas por Juan Bautista Ambrosetti, quien como director del Museo Etnográfico, investigó los motivos conservados en tejidos, vasos, pinturas y grabados precolombinos y efectuó diversas acciones para fomentar el regionalismo en el arte, incluyendo temáticas tales como los malones y las cautivas.

¿Por qué no incorporó entonces Schiaffino tales hallazgos?

Resulta curioso que los exploradores: Francisco Pascasio Moreno, Juan Ambrosetti y Leopoldo Lugones, miembros activos de los debates del Ateneo, no hubieran informado a Schiaffino sobre sus revelaciones.

Esta cuestión vuelve a demostrar el “daltonismo europeo”⁵, que atravesó la mentalidad del autor al momento de efectuar sus escritos. De este ocultamiento se infiere que para Schiaffino, ninguna producción estética previa a la llegada de artistas extranjeros al país guardó algún mérito como para ser incluidas en sus textos.

De cuáles son los indios. El caso de la Exposición Universal de Saint Louis

El modo en que el historiador se relacionó con los pueblos originarios argentinos estuvo determinado por la influencia que ejerció en sus concepciones el pensamiento positivista, científicista y evolucionista de fines del siglo XIX, lo que se demostró en su manera de entender el entorno y a la vez, en sus acciones. Tal fue el caso de su participación en la Exposición Internacional de Saint Louis efectuada en el año 1904. En dicha oportunidad, en su función de Director del Museo Nacional de Bellas Artes, envió una comisión de artistas a Estados Unidos para que participaran en la Exposición Universal que tuvo lugar

⁴ Estas investigaciones fueron retomadas luego por Imbelloni, quien situó la producción de estas obras en el año 1572. Gardner, en 1931, asignó a los comechingones la realización de estas pinturas. Con posterioridad y el uso de tecnologías más modernas, Asbjörn Pedersen, en 1961, utilizó luz infrarroja para determinar, en base a análisis comparativos de pigmentos y crónicas coloniales que las figuras de los conquistadores españoles databan de 1545, mientras otras pinturas de los aleros se remontaban a los años 500 y 175 d.C

⁵Rafael Obligado, acusó a Eduardo Schiaffino en sus debates del Ateneo, de desvalorizar las tradiciones argentinas debido a un daltonismo europeo que le imposibilitaba advertir la importancia de aquellas en pos de pertenecer a una cultura externa.

entre el 30 de abril y el 1 de septiembre en Saint Louis, Missouri, y que fue organizada por el Gobierno Estadounidense y la Louisiana Purchase Exposition Compañy, con el objetivo de celebrar los cien años del tratado entre Francia y Estados Unidos, por el cual éste había comprado a Francia el territorio de Louisiana. Este evento ocupó una extensión de quinientas hectáreas en cuyo predio se conectaron mil quinientos edificios.

La exposición se conformó de industrias, compañías de teatro, escuelas de música y corporaciones, entre otras y en ella se circunscribieron, entre el 1 de julio y el 23 de noviembre, los Terceros Juegos Olímpicos modernos, en los que intervinieron seiscientos ochenta y siete atletas en disciplinas como atletismo, gimnasia, boxeo, fútbol, ciclismo, natación, remo, esgrima, golf, tiro con arte, tenis y saltos, entre otras. Pero estos juegos contaron con un agregado que los diferenció de los anteriores. En ellos participaron, dentro de los denominados Juegos Antropológicos, etnias de diferentes partes del mundo con la finalidad de demostrar las actitudes físicas de los atletas, entre quienes se hallaron, filipinos, pigmeos, moros, sirios, apaches, sioux y los tehuelches enviados por nuestro país.

Resulta interesante observar como desde sectores del gobierno, la prensa escrita y los agentes del campo artístico argentino, fue criticada duramente la iniciativa de Schiaffino por considerarla inapropiada para el momento, pero se permaneció indiferente al envío de los tehuelches al exterior. Veinticuatro años habían pasado desde la penosa Conquista del “Desierto”⁶, pero aún así pese al tiempo y los terribles sucesos acontecidos, la escuela evolucionista imperaba aún en las ideas de comienzos del siglo XX.

Aquellos Juegos Antropológicos que fueron despreciados por el mismo inventor de los Juegos Olímpicos Modernos, Pierre de Coubertin, contó con la complicidad de los sectores del gobierno y de la intelectualidad argentina.

Fue por la invitación de José de Olivares, Delegado de la Exposición Universal de Saint Louis en Sud-América, que Schiaffino se autodesignó representante argentino en la misma. Así pues, en 1902 comenzó las tratativas para llevar adelante el envío de los artistas que seleccionó para dicha exposición. Entre ellos se pueden mencionar a Ernesto

⁶ Se entrecomilla el término por diferir con tal denominación puesto que aquellas extensiones no se encontraban desiertas sino habitadas por diversas etnias de comunidades autóctonas argentinas.

de la Cárcova, Eduardo Sívori, Reinaldo Giudice, Pío Collivadino, Arturo Dresco, Rogelio Yrurtia y Lucio Correa Morales.

Los premios y menciones internacionales eran esenciales para él, puesto que, reafirmarían el valor de la producción artística del arte nacional que venía conformando a través de su labor en el Museo. Con respecto a ello enunció: “La tentativa era temeraria; si las obras argentinas hubieran regresado sin ser ungidas por el jurado internacional de artistas, lo que bien podía suceder, una lápida de plomo habría caído sobre los representantes del arte nacional”. (Canale, 1982: 100)

Aún así, esta empresa tuvo fuertes resistencias en el país. Miguel Cané representó uno de los mayores opositores a la participación artística en el exterior por considerarla inútil. Al respecto enunció: “si se quiere hacer representar también la producción artística de nuestro país, puede llegarse a frisar el ridículo”. (Phenos, 1997: 11). Y continuó diciendo:

Me llegan noticias que el carácter principal de esta exposición en San Luis será una exhibición de nuestros progresos artísticos. Yo hubiera deseado desde luego que se hubiera hecho previamente una exhibición en uno de los puntos más céntricos de esta capital, para que el pueblo hubiera podido darse cuenta de que manera iba a ser representada su capacidad e inteligencia artística. Señor Presidente: nosotros no hemos tenido tiempo todavía de ocuparnos del arte. (...) No creo que por el momento podamos estar en estado de llevar nuestros productos artísticos a una exposición extranjera. (Phenos, 1997: 11-12)

También la prensa atacó duramente la iniciativa de Schiaffino tildándola de dudosa y frágil ante la mirada del exterior. Fue así que anuló la publicación de los telegramas que el historiador enviaba desde la exposición comentando los logros ganados por los artistas, pero sí publicó con sumo detalle la Exposición Universal de Higiene efectuada en el mismo período y se alabó el pabellón italiano en Saint Louis por los destacados artistas y las obras intervinientes.

El conflicto también se instauró en el campo artístico. Por un lado, artistas como Eduardo Sívori defendieron la empresa de Schiaffino testimoniando que “la noticia sobre los premios obtenidos en Saint Louis por los artistas argentinos ha sido recibida con gran

satisfacción por los íntimos, pero con frialdad desconsoladora por la parte de la prensa y el público en general” (Phenos, 1997: 13); pero por otro, pintores como Martín Malharro se mostraron contrarios a dicho acontecimiento. Sobre esto, Malharro enunció que “Ridícula es la actitud de Schiaffino que pretende capitalizar los premios, como ridículo había sido pretender llevar nuestro arte a un certamen internacional.” (Phenos, 1997: 15)

Por su parte, el historiador, conforme con la participación argentina en la exposición, expresó que, entre los espectáculos inolvidables que había vivido, ninguno le había impresionado tanto como el de la República Argentina en Saint Louis.

Pese a la campaña que desde los diarios *La Nación* y *la Prensa* se erigieron en su contra como a la escasa relevancia que se le otorgó al asunto en el campo artístico, hay que resaltar la confianza de Schiaffino en los artistas argentinos enviados. Los resultados obtenidos en medallas y premios, como las figuras destacadas de Ernesto de la Cárcova celebrado por su obra “Sin pan y sin trabajo” y de Rogelio Yrurtia por “Las pescadoras” dan cuenta de lo acertado de su emprendimiento.

Como consecuencia del firme carácter y empeño que demostró Schiaffino en esta oportunidad se generaron roces con sectores del gobierno y del arte, que pudieron ocasionar su posterior desvinculación a la dirección del Museo de Bellas Artes ocurrido en 1910.

La Exposición Universal de Saint Louis

Los orígenes de las Exposiciones Universales se encuentran en 1851. Fueron los reyes de Inglaterra, Victoria y Alberto, quienes inauguraron en Londres la primera exposición de Industria y Trabajo, y a partir de ese momento fueron realizadas para mostrar los avances en que cada país se encontraba.

Norma Sosa (2006) en un artículo titulado “Tehuelches en la Feria de Saint Louis”, explicó que en esta exposición se mostraron los avances científicos, tecnológicos y artísticos de los países intervinientes, como así también sus nuevos hábitos y consumos culturales.

En esa oportunidad, la Argentina fue admirada por su pabellón, Pink Palace, el cual era una réplica de la Casa Rosada. Éste contó con espacios de recepción y exposiciones y presentó en sus espacios exteriores un jardín con ejemplares subtropicales.

En un sector que llamaron “aldeas”, se ubicaron las sesenta y cinco etnias que participaron de los Juegos Antropológicos. Ellas fueron clasificadas como “primitivas” y “bárbaras”, y fueron fotografiadas y exhibidas como “exóticas”.

Jessie Tarbox Beals, fotógrafa del diario local, obtuvo los registros de la comitiva tehuelche argentina, la que se conformó de cuatro jóvenes, Casimiro (Gisgo), Äwaik o Bonifacio, K'óloj(on) más conocido como Kolojo y Sinchel; el cacique José María Mulato, su última mujer, Lorenza, y la hija que tuvo con ésta. No existe información precisa sobre la selección de la comitiva. Una versión norteamericana adjudicó a la cooperación del profesor Hatcher del Carnegie Museum, quien en su viaje a la Patagonia de 1896 para recolectar fósiles, había conocido y fotografiado al cacique Mulato en coordinación con el Dr. Arturo Fenton, médico y pionero de Río Gallegos.

Ni Jessie ni la sociedad que fue a observarlos entendió el malestar que provocó el modo en que fueron tratados. Sobre ello, Norma Sosa (2006) indicó que “la tortura de ser expuestos quedó expresada en sus gestos de cansancio porque esos cinco hombres, la mujer, la niña y el perrito habían atravesado diez mil millas para llegar a Missouri”. Frases como la de Mulato: “¿Creen que somos como los guanacos con los que divertirse?” (Sosa, 2006), demuestran el malestar que habrían sentido los tehuelches en Saint Louis. En aquel momento Schiaffino tuvo contacto con ellos y rescató del grupo aspectos que los hacían, a su entender, “hombres civilizados”. Sobre esto mencionó:

Se han contado ya los triunfos deportivos de los tehuelches en Estados Unidos; las derrotas infligidas en el estadio a otros atletas; el improvisado discóbolo Gechico ganando el premio del lanzar el disco, a pesar de sus setenta y seis años, y de su analfabetismo helénico; las homéricas cinchadas con los *cowboys*; los piales de Casimiro, pero no se ha dicho que tres de aquellos “salvajes” que llegaron a Saint- Louis desnudos, con vincha y envueltos en pieles, se civilizaron completa y absolutamente en el espacio de cuatro meses.

Bonifacio, Casimiro y Koloko tiraron a las ortigas su indumentaria bárbara, y endosaron el traje de saco, ceñido al cuerpo, la camisa almidonada de cuello erguido, la corbata a la moda y el sombrero blando.

Aprendieron a comer, a firmar, a hacer visitas y también algunas palabras de inglés. (Schiaffino, 1926: 113)

A los efectos de demostrar la “admirable” “asimilación” que éstos habrían sufrido organizó un encuentro entre un profesor de escultura de la Academia de Saint-Louis y el grupo tehuelche. La transcripción del diálogo que ambos sostuvieron es un indicador del pensamiento de la época:

-¿Usted se burla?

-De ninguna manera-repliqué-, ya no son bárbaros, son hombres civilizados y discretos como nosotros; pasado mañana a las ocho de la noche comeremos todos en Mac Taggu's.

En la tarde convenida, los tres indios, gentilmente acompañados por su empresario don Vicente Cané, fueron exactos a la cita e hice la presentación de estilo en el vestíbulo. Penetramos al salón principal, lleno de gente culta como de costumbre, y apenas si nuestra estatuaria patagónica despertó alguna curiosidad entre los vecinos de mesas. Allí donde un hombre de color habría sido despedido sin remisión, tres indios de incógnito se sentaron a comer tranquilamente, con tres personas de distinto rango social, pero de análogo exterior.

El caballero norteamericano no volvía de su asombro; se creía objeto de una broma. Cuando se convenció de que realmente eran “salvajes” auténticos:

-Es maravilloso- exclamó-, es un caso de asimilación de cultura inaudito, y le agradezco mucho el habérmelo mostrado, pues si yo no lo hubiera visto, no lo creería. Usted no podría obtener nada parecido de los sioux, ni de los apaches, o de los navajos, o de los moquis. Nuestros pieles rojas no son más que guerreros, y a pesar de los esfuerzos lentos y costosos del Gobierno ha sido imposible modificar su índole. Pero estos hombres no sólo son extraordinariamente inteligentes y dóciles, sino que son muy hermosos. (Schiaffino, 1926:114)

Este fue el contexto y el modo en que se observó a la comitiva autóctona argentina. Luego de las competencias, en febrero de 1905, regresaron al país con algunos premios en destreza ecuestre. Sus destinos fueron poco afortunados. “Se habló de darles tierras para que las trabajaran...Pero, como sucede a menudo, las buenas intenciones quedaron sin cumplirse”. (Schiaffino, 1926: 115)

Los más jóvenes permanecieron en el Museo de La Plata. Casimiro, trabajó con el investigador alemán Roberto Lehmann Nitsche en un tratado de lingüística tehuelche, mientras los otros fueron objeto de mediciones corporales y cefálicas.

La viruela y el avance de los blancos atacaron duramente a la población tehuelche. Mientras Mulato regresaba a sus tierras murió su sobrina de viruela. Sosa asegura que la tristeza de enterrar a sus jóvenes generaciones no fue resistida por el cacique quien en el año 1907 falleció, poco tiempo después que lo hiciera su mujer. El resto de la comitiva nunca llegó a reencontrarse con su pueblo. Respecto de ello Sosa (2006) expresó:

Muchos años después, con motivo de entrevistas etnográficas, sus parientes reconocieron en una fotografía a Casimiro quien, según aseguraron, había muerto ahogado. Nadie pudo precisar dónde y cuándo, pero la noticia de uno de ellos muerto en el mar recorrió la memoria tehuelche sin demasiadas precisiones. Bonifacio/Awaik, llamado Loco por “el Jimmy”, se quedó en Buenos Aires y nunca más volvió. Cincuenta años más tarde, cuando le mostraron su fotografía a Temam, su hermana muy vieja, con una angustia que los años no habían mitigado, respondió a las preguntas de Rodolfo Casamiquela: “¿Cómo no lo voy a conocer, si es mi hermano?... ¿Dónde está?” (Casamiquela et al, op. cit.: 256) (...) Nunca fueron felices esos traslados de indios, aunque hayan nacido de buenas intenciones siempre dejaron alguna huella de dolor.⁷

⁷ Cabe destacar que en diciembre del año 2014 se completó la restitución de los restos que fueron reclamados por las comunidades de pueblos originarios argentinos cuya iniciativa radicó en la ley 25. 517, impulsada por el ex presidente Néstor Kirchner, la cual ordenó la restitución de los restos mortales de museos a las comunidades autóctonas que los reclamaron. El historiador Wálter Delrio, investigador del Conicet y docente de la Univ. Nacional de Río Negro afirmó que con esta medida: "Les devuelve la condición de personas, no elementos de colecciones, los reconoce víctimas del proceso genocida y se transforma en los primeros pasos de una reparación real. Su derecho pasado y también el presente porque allí están sus deudos reclamando y recibiendo los restos, y reconstruyendo lazos de parentesco".

De la influencia evolucionista y positivista de fines del siglo XIX

Se acostumbra a justificar las acciones humanas por sus contextos históricos.

Marta Phenos (1997) en su artículo “Sin pan y sin trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina” afirmó: “Las maquinarias industriales y la producción artística eran dos espejos que reflejaban los éxitos del lema “orden y progreso” durante la segunda mitad del siglo XIX”, (p. 9).

En nuestro país la idea de progreso estuvo ligada al modelo de civilización europea, por ello, la conformación del arte nacional dependió de una mirada activa puesta en Europa. En ese sentido Schiaffino exaltó las becas de estudio en dichas regiones y las influencias de artistas y estilos europeos en los jóvenes argentinos. También le otorgó mucha importancia al reconocimiento internacional, lo que justificó el envío de la comitiva argentina con obras de pintores que creyó representativos.

Los pueblos originarios entonces representaron el enemigo de aquella civilización añorada. Al respecto, el filósofo Oscar Terán afirmó:

El emprendimiento llevado a cabo contra las poblaciones indígenas se apoyaba en una línea programática ampliamente compartida por las elites del mundo occidental: que las naciones viables eran aquellas dotadas de una población de raza blanca y de religión cristiana. Según los lineamientos inscriptos desde *Acción de la Europa en América*, Alberdi había acuñado al respecto la consigna “Somos europeos trasplantados en América”. Y como se lee en las Bases, lo guía la convicción de que en Hispanoamérica el indígena “no figura ni compone mundo”. (Terán, 2012: 110)

Vestigios de estos conceptos se encuentran en el envío de la comitiva de tehuelches a participar, con el aval del gobierno, en los Juegos Antropológicos.

La mirada de Schiaffino sobre el evento confirma su posición evolucionista. En el artículo “¿Cuáles son los indios?” escrita en el contexto de la exposición, el autor denunció: “no faltó algún compatriota, de aquellos que reniegan del pasado americano y quieren tapar el cielo con un harnero, que lamentaran la ocurrencia de exhibir elementos “tan inciviles”.

(Schiaffino, 1926: 111). Se advierte que el autor juzgó como negativo la descalificación de la comunidad tehuelche pero no encontró inapropiado la exhibición del grupo en la competencia, lo que los equiparó a los objetos mostrados en la exposición.

De lo mencionado se observa que las nociones científicas y positivistas ejercieron gran influencia en Schiaffino, lo que se evidencia en su metodología de investigación comparativa y clasificatoria así como también en la utilización de categorías de análisis tales como las de civilización, raza, medio y técnica.

Esta postura puede entenderse en un contexto influenciado por las ideas de Charles Darwin y por la filosofía positivista de Herbert Spencer, como así también, con el surgimiento en las últimas décadas del siglo XIX, de la escuela evolucionista de Edward Tylor y James Frazer en Inglaterra y de Lewis Henry Morgan en Estados Unidos.

No caben dudas que Schiaffino desarrolló su actividad, como Director del Museo Nacional de Bellas Artes, en un contexto complejo y contradictorio y que su accionar determinó el éxito de las empresas abordadas. Pero también es cierto que su historia del arte de los argentinos estuvo llena de prejuicios y de exclusiones en relación a una añorada “evolución” entre obras y artistas argentinos. Así fue que quedaron olvidadas en sus escritos las producciones artísticas de los pueblos originarios, entendidos por Schiaffino como primitivos, salvajes y bárbaros.

De la experiencia de lo sucedido en la Exposición Universal de Saint Louis y en relación al modo en que fueron tratadas las diferentes etnias en Missouri, cabe la pregunta reflexiva sobre los valores que representaron aquellos países en los cuales Schiaffino creyó encontrar los modelos a seguir entre “las naciones más cultas de la tierra”.

¿Civilización o Barbarie? De la influencia de la inmigración

En las postrimerías del Centenario, el descontento ocasionado por la inmigración modificó el sentido del binomio civilización y barbarie. El “peligro” inmigratorio provocó la necesidad de desarrollar un eficaz proyecto nacionalizador que homogeneizara a todos los

habitantes, reivindicando para ello, el culto a la tradición. Así lo expresó la investigadora Laura Malosetti Costa (2010) al afirmar que:

El clima de la ciudad, por otra parte, se teñía de hispanismo de la mano de pensadores como Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, que en la intensa lematización de la búsqueda de una identidad nacional proponía una “vuelta a las raíces” de la tradición hispanocriolla, la raza y la lengua, como correctivo para la vertiginosa modernización cosmopolita de Buenos Aires. (p. 57)

En ese momento, desde la literatura, Manuel Gálvez, Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, entre otros, se autoasignaron la representación de una cultura propia mediante la creación de relatos tales como: *El diario de Gabriel Quiroga*, *El payador* y *Eurindia*.

En *La Restauración Nacionalista* (1909), producto de una misión diplomática encomendada por el Ministerio de Instrucción Pública a Ricardo Rojas para estudiar en Europa los sistemas educativos del viejo mundo; el escritor, propuso la recuperación del pasado del país en un contexto en el cual se debía salvaguardar el “ser” nacional. En este texto el literato ponderó la necesidad de un arte propio y de una educación estética americana.

El nacionalismo de Rojas modificó el tratamiento dado a los pueblos originarios de Argentina. Tanto *Eurindia* (1924) como el *Silabario de la Decoración Americana* (1930) dan cuenta de ello. Sobre el tema, el investigador Miguel Ángel Muñoz (1992) expresó:

Eurindia (1924) y el *Silabario de la decoración americana* (1930) son el compendio de la estética nacionalista de Ricardo Rojas. *Eurindia* puede considerarse la primera reflexión integral sobre el arte argentino en la que se intentan establecer criterios generales para todas las manifestaciones artísticas, en tanto que el *Silabario* se ocupa exclusivamente de las artes visuales. Las dos obras aparecen contemporáneamente con la difusión de las vanguardias en nuestro país, pero poco tienen que ver con ellas. En cambio, son deudoras del pensamiento estético de fines de siglo.

En *Eurindia*, (1924) Rojas se distanció del pensamiento determinista de Hipólito Taine en afirmaciones tales como: “cada civilización es la realización especial de una cultura, cada cultura la forma temporal de una tradición, cada tradición la función histórica del espíritu de un pueblo” (p. 15) Y agregó: “no queremos ni la barbarie gaucha ni la barbarie cosmopolita. Queremos una cultura nacional como fuente de una civilización nacional; un arte que sea la expresión de ambos fenómenos. ““Eurindia”” es el nombre de esa ambición” (p. 20); en ella Rojas concilió lo europeo con lo americano, asimilándolo. Fue así que propuso fundir, en un amplio sentimiento de argentinidad, la emoción del paisaje nativo, el tono psicológico de la raza, los temas originales de la tradición y los ideales nuevos de la cultura argentina.

En relación al nuevo espíritu de la época, la investigadora Ruth Corcuera (2010) enunció que “a Rojas lo seguirán otros estudiosos del arte. Numerosos intelectuales se propusieron transferir al mundo de la escuela estas nuevas apreciaciones con respecto al patrimonio cultural y aun más, al textil”. (p. 120)

Otra corriente que modificó el modo de pensar el periodo fue el movimiento indigenista, el cual se extendió por Latinoamérica durante las primeras décadas del siglo XX y su objetivo radicó en reivindicar los derechos y costumbres de los pueblos originarios. La pertenencia de la tierra, el problema “indígena” y las desigualdades sociales formaron parte de los asuntos que preocuparon a quienes conformaron este grupo.

Los artistas que pertenecieron al mismo- los mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros; los peruanos José Sabogal, Mario Urteaga y Francisco González Gamarra, entre otros- se aunaron en pos de la conformación de un espíritu nacional, el cual se pudo advertir no solo en sus proclamas de revalorización de sus tradiciones sino también en la recuperación de sus producciones artísticas, características, motivos y técnicas autóctonas. Los cuerpos voluminosos, la geometrización de las formas, el uso de colores terrosos y en lo temático, la cosmovisión andina y la cultura de la tierra, se unieron en sus creaciones y esto los acercó a la factura “indígena” de antaño.

El mayor exponente intelectual de la corriente fue el peruano José Carlos Mariátegui, quien desde la revista *Amauta* produjo una estética que identificó a los sectores sociales que reivindicó. Fue así que su dibujante José Sabogal creó la “cabeza de indio”, motivo

que identificó la revista desde sus portadas. La publicación contó en su interior con una iconografía precolombina que ornamentó sus páginas.

De igual modo que en *Amauta*, en Argentina los motivos americanos se encontraron presentes en las ilustraciones de los escritores modernistas y simbolistas de la década del veinte. Se advierte ello en varias obras literarias como las efectuadas por Daniel Marcos Agrelo para las ediciones de las *Chacayaleras* de Miguel Camino y alguna de Julio Díaz Usandivaras; Fidel de Lucía ilustró la tapa del “poema incaico”: Las vírgenes del sol, obra del argentino Ataliva Herrera (1920), y José Bonomi, la cubierta y las viñetas de *La venus calchaquí* (1924) del libro de Bernardo González Arrili.

El indigenismo estuvo presente a su vez en las obras del dibujante Alejandro Sirio como así también en Alfredo Guido, quien fuera el promotor del simbolismo indigenista en el país. Asimismo se vio en aguafuertes, murales, mobiliario, cerámica y en óleos como el denominado: “La Chola desnuda”, que fue premiado en el salón nacional de 1924. Revistas tales como la Revista Augusta (1918-1920) también presentaron rasgos indigenistas desde su diseño y tipografía.

Resulta llamativo que Eduardo Schiaffino, quien perteneció al simbolismo, no empleara en sus obras la iconografía americana característica del periodo.

La nueva mirada sobre lo autóctono también se evidenció en otros ámbitos donde se consideró necesaria la recuperación de la historia nacional. Con ese objetivo, la Universidad de Tucumán, creada en 1912, efectuó una serie de conferencias a las que convocó a Ricardo Rojas, oriundo de aquellas tierras. La investigadora Elisa Radovanovic (2010) enunció respecto de aquellas conferencias que: “Rojas postula un arte ornamental argentino que se elevara hasta la “dignidad de la belleza”, concepto que encierra un verdadero progreso, acerca de las posibilidades de expansión de un arte decorativo que a nivel nacional era hasta entonces incipiente”. (p. 134)

Así pues, en 1918, se creó la Sociedad Nacional de Artes Decorativas de Tucumán la cual realizó el Primer Salón Nacional de Arte Decorativo en el que se exhibieron cerámicas, huacos peruanos, vasos, urnas y platos, cofres, muebles calchaquíes; entre otros objetos. Un año después se llevó a cabo el Segundo Salón y se realizó también el V Salón de Acuarelistas, en éste la “modalidad netamente americana se hallaba en acuarelas sobre

fondos de oro y los trabajos conjuntos de urnas, yuros, huacos y otras piezas de cerámica con decoraciones y motivos de ornamentación precolombina”. (Radovanovic, 2010: 138).

También se impulsaron en el país las Escuelas de Artes y Oficios, las cuales nacieron, afirmó Corcuera (2010), por el temor a la “desvirtualización de la identidad nacional a causa de las corrientes inmigratorias” (p. 120).

Con la misma finalidad se fomentó la producción de tejidos y la creación de grandes talleres en distintos centros del país como los que se desarrollaron en Tucumán, Córdoba y Buenos Aires. Aquí funcionó el taller de tapicería y cerámica autóctona desarrollado por Clemente Onelli, investigador naturalista y Director del Jardín Zoológico de Buenos Aires. En relación a este resurgimiento afirmó el escritor José María Pérez Valiente en la revista *Plus Ultra*:

He llegado al convencimiento que estas artes, producto de una civilización extinguida, pueden competir y compararse con los modelos de fabricación egipcia, árabe, persa, y demás estilos ornamentales conocidos, tanto en la armonía de los colores como en la rareza y extraña combinación de los dibujos (Radovanovic, 2010: 136)

Los motivos nativos se expandieron por diversas ramas artísticas como la danza y las ilustraciones de libros. De lo primero da cuenta la utilización de motivos incásicos para la decoración del Ballet Caporaá (1917) del maestro Pascual de Rogatis.

De La Pintura y la escultura en Argentina (1933)

Hacia 1933, en un contexto donde las corrientes nacionalista e indigenista mencionadas anteriormente, estaban en auge, Schiaffino escribió *La pintura y la escultura en Argentina*, texto en el cual modificó en alguna medida, el tono con el que trató a las producciones autóctonas del país. Fue así que incluyó a su escrito anterior *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, un Prefacio y una Introducción, cambiando el nombre del primer capítulo “El Limbo” (Lugar adonde van las almas de quienes, antes del uso de la razón, mueren sin el bautismo) por “El Yermo” (Terreno inhabitado). En ellos incorporó de manera sintética, el arte precolombino y colonial de Latinoamérica. Pese a ello, sus

expresiones manifestaron ciertos conceptos decimonónicos en afirmaciones como la siguiente:

Con excepción de México y del Perú, en donde España impuso su concepto occidental del Arte al concepto artístico de los nativos, y si descontamos Quito y Nueva Granada, únicas regiones frecuentadas en los siglos XVII y XVIII por artistas españoles, las otras comarcas fueron abandonadas a sí mismas, hasta que en el siglo XIX llegó la hora tardía de los viajeros accidentales, los dibujantes etnográficos, algunos extraviados pintores europeos de retratos, ante cuyos raros ejemplos hubo de reaccionar la mente americana. (Schiaffino, 1933: IX)

El historiador tomó como referencias artísticas a las representaciones de Tihuanacu, Cuzco y México, las que en arquitectura le resultaron comparables a Egipto y al estilo Indo-Chino del Cambodge. Sobre aquella cultura afirmó:

Nos hemos detenido en la descripción de este notabilísimo alarde del arte decorativo de Tihuanacu, para dejar sentado hasta donde pudo llegar el refinamiento artístico de los aborígenes, miles de años antes del descubrimiento de América, cuando estaban librados a sí mismos, sin ejemplos egipcios, o griegos, o romanos; y qué resultados hubiera podido alcanzar la cultura mundial, si los descubridores en vez de llegar en son de guerra contra pueblos indefensos, para esquilmarlos y borrarlos del libro de la Historia, hubieran sido capaces de inducirlos a colaborar con ellos, en una más levantada civilización común. (Schiaffino, 1933: 6)

El autor describió también la cerámica, los textiles y los tejidos de Cuzco, de los que observó:

Los vasos antropomorfos suelen ser numerosos y de todo punto notables, por el carácter fisonómico y la intensidad de vida; así el magistral *vaso-retrato* hallado en la costa del Perú (Colec. Jean

Sauphar), de una caracterización individual y expresión más intensa que la que campea en obras análogas egipcias. (Schiaffino, 1933: 7)

Estas caracterizaciones evidencian la admiración del historiador por estas expresiones artísticas, del mismo modo que lo hizo con las producciones mexicanas:

En materia de escultura propiamente dicha, sienten como los egipcios la atracción de la mole: ven colosal. Lo que significa facultades de abstracción, capaces de dominar la más difícil de las técnicas, aquella que, para desbistar la roca cuerpo a cuerpo, con instrumentos cortos y manuales, les obliga a alejarse mentalmente, y abarcar un conjunto infinitamente mayor que su reducido campo visual.

Evidentemente estos estatuarios no han conseguido resultados estéticos comparables a la Esfinge y los Colosos de Menfis, pero ¿fuera de los egipcios quienes los han conseguido? En materia de arte decorativo monumental, es menester citar la famosa *Columna de la serpiente*, delante de la Cella del Templo de los Tigres y los Jaguares, en Yucatán, de estilo Tolteca, de riqueza ornamental digna de Asiria.

Los escultores mexicanos, al par de los asirios cuando inventaron el toro alado humanizado; los egipcios, la esfinge; la mitología griega, al realizar el encuentro de formas tan bien combinadas, que dan por resultado estético el veloz centauro, o el fauno lúbrico, hicieron con la serpiente emplumada otro feliz hallazgo. (Schiaffino, 1933: 11)

Pero cuando Schiaffino debió dar lugar en su escrito a las obras efectuadas por las comunidades autóctonas argentinas no formuló los mismos halagos. Fue así que encontró en la lejanía de los focos artísticos de Cuzco y Tihuanacu la causa del estado del arte originario en el país. El autor reconoció el sentido estético de la región de los Valles Calchaquíes, próximas a aquellos, por su producción de urnas funerarias semejantes a las troyanas, las cuales hicieron florecer, parafraseando a Schiaffino, a “la nobleza del arte”. Respecto de los Diaguitas, el autor mencionó que ellos: “han demostrado, en la infinita variedad de formas de sus cacharros y en las múltiples combinaciones y diseños de sus primorosos tejidos, que tuvieron sentido artístico” (Schiaffino, 1933: 54), en

contraposición a otras regiones que no dejaron más testimonio de la existencia humana que hachas de piedra, puntas de flecha, y bolas arrojadas.

En “El Yermo”, Schiaffino incorporó la historia del “Indio José”, escultor tallista llegado de las Misiones Jesuíticas del Paraná, quien en compañía de un fraile Mercedario, encontró un añoso naranjo con el cual efectuó la imagen del Señor de la Humanidad y la Paciencia, figura que el historiador consideró como la primera obra argentina. Sin embargo, afirmó que ella fue concebida como imitación de una imagen de Alonso Cano, enviada por Carlos III, en 1783, para el convento en el que José trabajó.

Si esta obra hubiera nacido espontánea en la mente del indio Misionero, sin notables ejemplos previos, sería un milagro de inspiración natural, que debemos descartar en nombre de la falta absoluta de precedentes históricos.

La verdad es otra: En el vasto territorio, que aún no se denominaba argentino, pero cuya posesión y dominio poco tardaría en vacilar y romperse en las débiles manos de los sucesores inmediatos de Carlos III, había una región más próspera que la sede del nuevo Virreinato del Río de la Plata, las Misiones Jesuíticas del Paraná, cuyo Imperio acababa de ser bruscamente interrumpido por aquel Monarca, con la expulsión de los Jesuitas, pero cuya cultura subsistía en algunos de sus educandos (Schiaffino, 1933: 57)

Lo que Schiaffino consideró entonces como vestigio de la primera manifestación artística en el país, en realidad fue aquel de inspiración europea con factura autóctona, puesto que, tanto la obra como el motivo resultaron ser producto del contacto entre José y la obra de Alonso Cano.

De lo mencionado se advierte que para el autor el origen del arte argentino tuvo sus causas en la proximidad de las comunidades autóctonas con las culturas monumentales americanas a las que a su vez emparentó con las producciones egipcias, griegas o chinas, o en la influencia y la copia de estilos y artistas europeos en el país.

Consideraciones Finales

A lo largo de este escrito se ha explicitado la importancia que tuvo la figura de Eduardo Schiaffino, junto a la de los artistas que conformaron la Sociedad Estímulo de Bellas Artes como así también a los intelectuales que integraron los debates del Ateneo, para la consolidación del arte nacional en la Argentina. Ellos crearon las primeras instituciones artísticas, el primer museo y los primeros salones; fortaleciendo el campo artístico local.

Representantes del proyecto modernista de la Generación del Ochenta y de la fórmula sarmientina “Civilización y Barbarie”, llevaron adelante una empresa en la que entendieron la primera como sinónimo de Europa, identificando el elemento bárbaro con las comunidades originarias e incluso criollas del país. Ello se evidencia en los textos de Schiaffino, en los cuales, conceptos tales como medio, raza y momento, caracterizaron sus descripciones de la situación del arte argentino con una fuerte influencia del pensamiento de Hipólito Taine.

En sus escritos existe un desfase entre contenido y contextos de época en los que fueron escritos. *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* popularizado en 1910, como así también *La pintura y la escultura en la Argentina* de 1933, se efectuaron en un momento en el que las corrientes nacionalistas impulsadas por Ricardo Rojas, como así también las reivindicaciones de tradiciones y costumbres de las tendencias indigenistas, tiñeron las ideas de los intelectuales del periodo modificando la antinomia sarmientista. Pero éstas corrientes no parecen haber influenciado el imaginario del historiador.

Schiaffino, entendió a las comunidades originarias como representantes de la barbarie del país y así los denominó en todas sus producciones teóricas y puesto que para él, el arte era sinónimo de civilización y ésta de Europa, se comprende de ello, la no inclusión en sus historias del arte de las representaciones artísticas de estos pueblos. Así pues en el “El Yermo”, primer capítulo de *La pintura y la escultura en la Argentina*, Schiaffino se refirió al arte autóctono argentino como aquel realizado en los Valles Calchaquíes, cuyos avances adjudicó a la proximidad de estos pueblos con las culturas andinas, a las que les admiró su aspecto monumental y su parecido con producciones de culturas occidentales históricamente legitimadas. También incorporó en este capítulo la historia del “Indio José”, a quien denominó como el primer artista argentino pero lo que valoró de éste fue la

semejanza de su imagen del Señor de la Humanidad y la Paciencia con la obra del artista español Alonso Cano.

Se puede afirmar entonces que las concepciones de Schiaffino estuvieron atravesadas por el siglo que lo formó. En relación a su pensamiento la investigadora Laura Malosetti Costa afirmó que:

En 1934 Schiaffino seguía siendo positivista, seguía convencido de la influencia del clima y la topografía del paisaje sobre la índole moral de los individuos. Pero además, y pese a todo, seguía siendo optimista respecto al destino de los habitantes de esa llanura. (Malosetti Costa, 2007: 346)

Su mirada europeizante del arte quedó registrada en sus primeros escritos como así también en su preocupación por la conformación de un arte argentino el que, con la mirada puesta en el exterior, purificara y mejorara las raíces de aquellos elementos que a su entender lo atrasaban. Tal como lo expresó Costa (2007), la modificación cotidiana de la raza en la Argentina fue vista con optimismo por Schiaffino “en tanto venía a mejorar rápidamente, con el aporte de la “sangre generosa de la humanidad entera” un substrato indígena, de “pueblos impropios para la alta civilización, que parecen anemiados por la presencia de uniones consanguíneas”. (p. 343).

Este pensamiento que originó y delineó el modo de construir el relato oficial sobre el arte en el país delimitó un modo de escribir la historia del arte argentino, en la cual las producciones de los pueblos originarios resultaron menospreciadas e incluso invisibilizadas.

En la actualidad, quienes construyen los textos referidos al campo artístico replican esta metodología de ocultamiento y opacidad, cuyo origen puede encontrarse en la conformación de la disciplina.

En la actualidad, superada la influencia científicista, evolucionista y positivista en la Historia del Arte, cabe el cuestionamiento respecto de las causas por las cuales este desinterés hacia las representaciones de las comunidades originarias continúa vigente en los textos de quienes, desde un concepto de arte ampliado, delimitan, construyen y sostienen el campo.

Bibliografía

- Canakis, Ana (2009). Schiaffino. Buenos Aires: AAMNBA
- Canale, Godofredo E.J. (Recopilador). (1982) *La Evolución del Gusto Artístico en Buenos Aires*, Editorial Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
- Chang Rodriguez, Eugenio (2009), “José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo”, *América sin nombre*, N 13-14, Revisiones de la Literatura Peruana, España: Universidad de Alicante.
- Corcuera, Ruth (2010) “La cultura del monte en el este catamarqueño”, *Temas de la Academia: Las artes en torno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- De Orellana Sánchez, Juan Carlos (2004), “José Sabogal Wiese. ¿Pintor Indigenista? *CONSENSUS*, Año 8, N°9, Perú: UNIFE
- Gutierrez Viñuales, Rodrigo (2010) “Modernistas y simbolistas en la ilustración de libros en la argentina (1900-1920).
- Malosetti Costa, Laura (2007). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- (2010). “Las instituciones y el arte en el centenario”, *Temas de la Academia: Las artes en torno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Mariátegui, Juan Carlos (1926) *Presentación de “Amauta”*, Editorial de *Amauta*, N°1, Lima.
- Penhos, Marta. (1997) “Sin pan y sin trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina. El envío de arte argentino a la Exposición de Saint Louis”. En: *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA.
- Radovanovic, Elisa (2010) “Nuevas perspectivas en las artes aplicadas argentinas. 1905-1915, *Temas de la Academia: Las artes en torno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Rojas, Ricardo. (1924) *Eurindia*. Buenos Aires, La Facultad.
- (1953) *Silabario de la decoración americana*, Buenos Aires, Losada.

- Schenone, Héctor (2010) “La exposición artística del centenario”. *Temas de la Academia: Las artes en torno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Schiaffino, Eduardo (1926) *Recodos en el sendero*, Ed. El Elefante Blanco, 1 era ed. 1999.
- (1930). *La pintura y la escultura en Argentina*, Le Livre Libre, París, Francia.
- Schwartz, Jorge (2002). *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Steimberg, Oscar; Traversa, Oscar.(1997). *Estilo de época y comunicación mediática*. Editorial Athuel, Buenos Aires.
- Taine, Hipólito. (1945). *Filosofía del arte*. Buenos Aires, Espasa Calpe.
- Terán, Oscar. (2012) *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Siglo Veintiuno editores, Buenos Aires, 1 era ed. 3 era reimp.
- (1987). *Positivismo y nación en la Argentina*, Buenos Aires: Puntosur

Fuentes de Internet

- Gentile Lafaille, Margarita (2011) “El Alero de los Jinetes: iconografía e historia de sus representaciones rupestres (Cerro Colorado, Córdoba, República Argentina)”. [En línea], disponible en <<http://www.rupestreweb.info/alero.html>>, [enero, 2014].
- Malosetti Costa, Laura (1999) “Eduardo Schiaffino: la modernidad como proyecto”. UNAM, [En línea], disponible en: <http://www.servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/.../malosetti_buenosaires.p> [febrero, 2015].
- Mariátegui, José Carlos, *Obras completas de José Carlos Mariátegui*, [En línea]: http://www.patriaroja.org.pe/docs_adic/obras_mariategui/Ideologia%20y%20Politica/paginas/polemica%20finita.htm>, [noviembre, 2014].
- Muñoz, Miguel Ángel (1992) “Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas”. [En línea], disponible en < <http://www.caia.org.ar/docs/26-Mu%C3%83%C2%B1oz.pdf>>, [marzo,2015].

- Sosa, Norma. (2006) "Tehuelches en la Feria de Saint Louis", Revista Tefros, Vol. 4 N° 2 [En línea], disponible en <<http://www.unrc.edu.ar/publicar/tefros/revista/v4n2p06/imagenes.htm>>, [marzo, 2014].
- Telam, (2014). "Se completa la restitución de los restos de Inacayal a las comunidades indígenas de Chubut". [En línea], disponible en <<http://www.telam.com.ar/notas/201412/88005-incayal-restitucion-restos-comunidades-indigenas-de-chubut.htm>>, [abril, 2015].