

LAURA MALOSETTI COSTA. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Ofrecer un nuevo relato de la situación del campo artístico del último cuarto del siglo XIX en la Argentina es el desafío de Laura Malosetti Costa en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Dicho en otros términos: desarticular los tópicos de la asincronía, la epigonalidad y la integración estatal que sirven para caracterizar, como si les fueran intrínsecos, a las culturas periféricas decimonónicas. Para ello, Malosetti toma las cinco “grandes obras” del período y lee sus condiciones de posibilidad, su contexto de producción, su circulación y la relación entre la intencionalidad de los autores y el gusto del potencial público consumidor. Así, en esta reconstrucción de la cultura material de la época, ingresan en el libro tradiciones y rupturas, instituciones viejas y nuevas, artistas y escritores, diálogos y polémicas, exposiciones nacionales e internacionales, Argentina, Francia y los Estados Unidos. Entendidas como artefactos culturales, “Le lever de la bonne” de Sívori, “La toilette” de Schiaffino, “La vuelta del malón” de Della Valle, “Sin pan y sin trabajo” de De la Cárcova y “La sopa de los pobres” de Giúdice no solo resultan obras significativas para la sociedad en que se insertan, sino que se revelan como procesadoras de conflictos culturales tales como las disputas en torno al arte nacional, los imperativos del mercado o el desajuste entre expectativas artísticas y expectativas estatales.

En vez de matizar o simplemente discutir los lugares comunes de corte eurocéntrico, que enfatizan la ausencia de un impresionismo vernáculo, o de corte formalista, que insisten en marcar el comienzo del arte nacional con las vanguardias, Malosetti elige, ante todo, sorprenderse por ese tiempo en el que “las ‘bellas artes’ fueron discutidas en relación con la política y la economía”, un tiempo en el que hubo quienes sostuvieron “su importancia estratégica para el destino de la nación” (15). En suma: ese tiempo de fines del XIX, cuando se soñó con la posibilidad de que Buenos Aires se convirtiera en una de las grandes capitales culturales del mundo occidental. La historia de estos “primeros modernos” es, desde cierta perspectiva, la de esa esperanza y su paulatino desvanecimiento: la que empieza con la creación de la primera sociedad de artistas jóvenes, pasa por Europa con los viajes de formación, recorre las ferias internacionales con sus ‘grandes obras’ y termina a fines de siglo con la ocupación de fuertes posiciones institucionales pero sin la productividad artística de un principio. Claro que, además, esta historia no habla solo de la conformación de un “campo artístico diferenciado” en los años 80, sino que ilumina su telón de fondo, o sea la constitución de todo el campo intelectual en la Argentina, con sus formaciones, sus instituciones, sus profesionales. Porque, implícitamente, Malosetti invita a revisar el relato que dice que el campo intelectual argentino y la profesionalización de escritores y artistas recién se produjo en las dos primeras décadas del siglo XX, junto con la irrupción decidida de la modernidad. Este nuevo relato, más bien, tiende a encontrar las marcas incipientes del campo intelectual y su búsqueda de autonomía en el último cuarto del siglo anterior, induciendo a una revisión general del período, que generalmente ha sido abordado en función de una heteronomía que parecía constitutiva de las artes y las letras argentinas.

En el capítulo que abre la primera parte, se despliegan las diferentes concepciones artísticas de ese entonces y se explica el modo en que el arte, igual que la literatura, se convirtió en depositario privilegiado del ideal civilizatorio. Para ello, Malosetti trabaja sobre todo con artículos periodísticos y, especialmente, con la primera publicación sobre artes plásticas, de fines de los 70. No solo es interesante la inclusión de este tipo de fuentes para abordar la problemática en cuestión, sino el hecho de tomar a los artistas también en su condición de críticos, tarea que Eduardo Schiaffino, por ejemplo, llevaría adelante ininterrumpidamente y que sería orientadora de los rumbos del arte nacional en las siguientes décadas. El segundo capítulo gira alrededor de la figura del oriental Juan Manuel Blanes, cuya obra fue admirada y exitosa pero suscitó entre los jóvenes el foco de la resistencia a una pintura que consideraban antigua y convencional. El cotejo entre la primera versión de “Un episodio de la fiebre amarilla” y su versión definitiva es uno de los momentos más altos del libro: allí Malosetti no lee ni una corrección ni una mera variación pictórica, sino el entramado entre concepción estética y posicionamiento en el campo cultural, estrategias e ideología. De algún modo, la confrontación de la figura de Blanes con los pintores del corpus es lo que ratifica a éstos como ‘primeros modernos’. El tercer capítulo está dedicado a la creación de lo que Pierre Bourdieu dio en llamar ‘sociedad de artistas’, cuyo soporte, en este caso, fue la Sociedad Estímulo de Bellas Artes fundada en 1876; las características del proyecto, la implementación de sus objetivos y sus logros organizan un capítulo que es central para comprender el tipo de institucionalización implicado en el plan de los jóvenes artistas. Paralelamente a esta intervención concreta en el campo cultural, se desarrollan las exposiciones nacionales organizadas a partir de fines de los 70 y la Exposición Continental de 1882, que funcionan como una suerte de caja de resonancia de las características más constantes de ese campo y de las variaciones que se pueden introducir en él. Es en estos temas tratados en el cuarto capítulo donde Malosetti subraya la importancia ineludible del papel del crítico de arte en relación con la educación del gusto y, por ende, con la formación de un cierto público. El itinerario de los jóvenes artistas que culmina con el viaje de formación a Europa a mediados de los 80 encuentra su complemento final en el periódico especializado *La Ilustración Argentina* y en un artículo de Schiaffino sobre la condición del arte en Buenos Aires, publicaciones ambas tratadas en el quinto capítulo.

La segunda parte de *Los primeros modernos* se ocupa no tanto del viaje a Europa sino de la composición de las ‘grandes obras’ al final o al regreso de ese viaje. Aunque centrados en el análisis de los cuadros, los tres primeros capítulos tienen como eje el hecho de que esos cuadros no parecen corresponderse con las enseñanzas adquiridas en las ciudades italianas o en París, sino adecuarse a los requerimientos oficiales o al gusto convencional del público porteño. En lugar de la condena o el desdén, Malosetti opta por la explicación de un fenómeno que en verdad se vincula con el otro eje de esta parte del libro: la relación entre los artistas y el Estado. ¿Empieza y termina la subvención a los artistas con las becas de formación? ¿O debe el Estado subvencionar el arte nacional también a través de otras modalidades, como el encargo de cuadros o la compra? ¿Cuál es el efecto de recibir subsidios para estudiar el arte moderno en las grandes capitales si lo que allí se aprende no puede ser volcado posteriormente en la instancia de profesionalización? Esta perspectiva permitiría explicar la necesidad de amoldar lo nuevo

a lo conocido, lo 'moderno' a lo clásico: es el nexo entre la técnica de "La Vuelta del Malón" y su tema nacional, es el fracaso comercial de "Sin pan y sin trabajo" frente a la adquisición oficial de "La sopa de los pobres", es el abandono de los desnudos por los retratos en Sívori e incluso en Schiaffino. Es, finalmente, parte de la respuesta a por qué estos artistas solo compusieron una "gran obra". En ese punto, la aparente domesticación estética de los "primeros modernos" es una especie de garantía de supervivencia, es el precio de la profesionalización. Para terminar, los dos últimos capítulos están dedicados, respectivamente, a la creación del Ateneo a comienzos de los 90 y a la fundación del Museo Nacional de Bellas a fines de la misma década. En el primer caso, se trata de desentrañar las redes que vinculan a los artistas con los hombres de letras en el marco de una discusión sobre el arte y la literatura nacionales que alcanza su momento más alto con la alianza 'modernista' entre Eduardo Schiaffino y Rubén Darío. En el segundo caso, Malosetti ensaya otra de sus revisiones críticas: si la fundación del Museo con Schiaffino como director condensa la consagración de un proyecto artístico cuyos primeros esbozos se remontan a casi dos décadas atrás, concentra también su propio fracaso: como si la apuesta del primer moderno fuera incompatible con el enquistamiento institucional.

¿Cómo contar lo que ya ha sido contado?, nos preguntamos tras la lectura de este libro. ¿Cómo hacerlo, sobre todo, cuando el relato dominante se ha desligado con orgullo de los contenidismos y las convenciones figurativas que guiaban el relato oficial de los hechos para pensarse en función de un futuro vanguardista que le da al arte nacional un aire moderno y cosmopolita? En definitiva: ¿es posible contar de nuevo la historia de un período de la cultura partiendo de los objetos que fueron relegados por 'anticuados', en este caso las "grandes obras"? Demostrando que la sociología del arte no está reñida con el análisis estético, usando discretamente las categorías propuestas por Pierre Bourdieu y Raymond Williams, siguiendo imaginativamente las 'enseñanzas' de T. J. Clark, el libro de Laura Malosetti cumple largamente su desafío. Y ofrece no solo un nuevo relato de un período de la historia del arte sino una propuesta estimulante de abordaje crítico a la cultura del siglo XIX argentino.