

MIRADAS *PINTORESCAS* DE LA ITALIANIDAD: NUEVAS PERSPECTIVAS SOBRE EL COLECCIONISMO DE PINTURA MACCHIAIOLISTA DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (1870-1930).

CONSIGLIERI NADIA MARIANA¹

RESUMEN

Las obras de estilo *macchiaioli* italiano pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, presentan ciertas resoluciones plásticas en común con las tendencias consideradas “modernas” de Francia y España. Sin embargo, su consumo local es menor, en concomitancia con el cambio de modelo artístico, las miradas negativas hacia los italianos que llegan en contingentes migracionales y hacia Italia en sí misma.

PALABRAS CLAVE

Macchiaioli – Pintoresquismo – Modernidad – Coleccionismo - Italianidad.

La colección de pintura italiana ejecutada entre 1870 y 1930 perteneciente al Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), fue adquirida en esa misma época por diversos coleccionistas porteños tales como Ángel Gallardo y Parmenio T. Piñero, entre otros. Se reconocen dos corrientes estilísticas predominantes: la de los *macchiaioli*, de pincelada espontánea en pos de captar la luz en el *plein air* desde motivos principalmente costumbristas -Giacomo Favretto, Emilio Gola, Giuseppe De Nittis, etc.- y la narrativa de corte académico con ciertos quiebres simbolistas -Filippo Palizzi, Emilio Longoni, Domenico Morelli, etc.-. En la primera, abunda el género costumbrista en escenas de paisajes y tipos populares italianos. Predomina el realismo verista que a través de la *manchia* pretende producir las impresiones de la realidad vista a la distancia, por medio de

¹ Licenciada en Artes Visuales con orientación en Dibujo y Profesora de Arte en Artes Visuales (IUNA, Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón, Argentina). Artista plástica. Estudiante de la carrera de Artes - orientación Artes Plásticas- (UBA). Áreas de interés: Arte medieval y del siglo XIX.

tonos colorísticos.² En la segunda, se retoman motivos religiosos, alegóricos y dramáticos a partir también de una pincelada evidenciada. Este estilo suelto y de factura espontánea se consolidará como un movimiento propio de la Italia decimonónica, en sintonía con las tendencias Impresionistas francesas y la pintura efectista española. Sin embargo, cada directriz estilística tendrá su sello propio, su impronta y actitud particular dentro de la orquesta de irrupciones y quiebres pictóricos que emergen en las últimas décadas del siglo XIX en el contexto europeo.

Ahora bien, en relación al auge del coleccionismo local, se puede apuntar que éste se enmarca en la polémica relacionada con el proyecto de construcción del Estado y la Nación. La elite apuesta a una visión moderna sostenida por sus elecciones artísticas, las cuales se perfilan al gusto epocal y las nuevas misivas modernas. El debate reside en resolver cuál es el verdadero arte consecuente a un modelo de sociedad civilizada y moderna dirigida por la clase dominante. Según Laura Malosetti Costa, ésta sustenta su afán coleccionista a partir del “deseo de contemplación y también de posesión de tales objetos, así como el deseo de pertenecer al selecto grupo de conocedores y degustadores del arte”.³ En Buenos Aires, el proyecto de nación moderna va en paralelo con el auge del coleccionismo, nutridos ambos de una ideología positivista y taineana, fundamentada en las ideas de medio y raza, educando a los ciudadanos en pos de la civilización. En este sentido, Eduardo Schiaffino se establece como el gran defensor de los valores modernos en tanto germen promotor de un arte nacional, aunque con una mirada plantada en modelos europeos. Procurador de la reunión de gran cantidad de obras con destino a formar parte del patrimonio del Museo, Schiaffino encarna el perfil ejemplar de los coleccionistas de esa

² **Sinopoli, Pedro.** “La pintura italiana del ochocientos. Introducción”. En: *Rosario. Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”. Pintura Italiana del ochocientos.* Exposición realizada en homenaje al Excmo. Señor presidente de la república italiana Dr. Giovanni Gronchi con motivo de su visita a la ciudad de Rosario. Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Abril 1961.p.24.

³ **Malosetti Costa, Laura.** “¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires”. En: Diana Beatriz Weschler (coord.) *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX.* Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, 2000, p. 94.

época: sujetos ávidos en nutrir su legado de obras extranjeras, antiguas - legitimadas y modernas - rupturistas. Mientras los particulares tienen el fin de conformar su fortuna familiar y asentar su posición social elitista, Schiaffino se mueve en el marco de su proyecto de sentar las bases de un arte nacional y de un Museo con vistas a los modelos europeos.⁴ Así, respecto a esta necesidad propia del coleccionismo de acumular objetos-obras conpreciado valor (cultural, histórico y económico), María Isabel Baldasarre sostiene que “Se establece una relación dialéctica entre una representación mental y una construcción material concreta formada por objetos, que produce una interacción poderosa entre modelo y realidad”.⁵ En esta época, se promueve la mirada del coleccionista hacia París ya que “es Francia la nación privilegiada por muchos protagonistas del campo artístico local en tanto productora y difusora del arte moderno. Si Italia se asociaba a la tradición artística, Francia va a ser considerada como el lugar de gestación de las últimas tendencias”.⁶ La pintura contemporánea española también se instala en el horizonte del gusto con motivo de los festejos del Centenario: Buenos Aires resulta una arena válida para dirimir conflictos que dividen a artistas e intelectuales españoles, sumado ello a la identidad

⁴ Se debe tener en cuenta que en su artículo publicado en La Nación el 25.IV.1910 titulado “La evolución del gusto artístico en Buenos Aires”, Schiaffino aplica una perspectiva historiográfica de tipo vasariana al pretender hacer un resumen de la historia de las artes plásticas argentinas acentuando aspectos evolutivos y teleológicos. En este progreso increscendo, establece cuatro momentos o etapas (que coinciden con la división en capítulos): “El limbo” (la infancia de un pueblo nuevo lejano a la civilización); “La iniciación”; “Los precursores” (desde mediados del siglo XIX) y “Los fundadores del arte nacional argentino” (coincidente con su época). En esta última etapa se sitúa él mismo y a los artistas de su generación como campeones del arte nacional. El punto culminante de éxito es el premio obtenido por Ernesto De la Cárcova en la Exposición de Saint-Louis. Considera que estos triunfos se deben a la intervención del Estado gracias a un sistema de becas y la fundación de la Academia de Bellas Artes. Este progreso al que se ha llegado era nuevo y necesitaba seguirse nutriendo de una estructura institucional académica y sólida que respaldase a los artistas argentinos, además de seguir promoviendo el visionario de obras adquiridas en el extranjero, utilizadas como referentes de estudio que guiarían a los artistas locales. Véase Miguel Ángel Muñoz, “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”. En: **Wechsler, Diana (coord.)**, *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Bs.As., Ed. El Jilgero, 1998, pp.43-82.

⁵ **Baldasarre, María Isabel**. *Los dueños del arte: Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Editorial Edhasa, 2006, p. 15.

⁶ **Baldasarre, María Isabel**. “Recepción e impacto de las artes plásticas francesas en la Argentina”. En: Artundo, Patricia M. *El arte francés en la Argentina. 1860-1950*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, p.16.

ideológica y de idioma. España necesitaba trazar nuevos lazos que la fortalecieran luego de su derrota en la Guerra de Cuba.⁷ Según Marcelo Pacheco, los coleccionistas de ésta época se movían entre lo histórico y lo moderno, ya que “El ayer y el hoy circulaban entre el imaginario español, las posibilidades de los lazos familiares y las promesas cosmopolitas de Francia, revoluciones de la burguesía y los comunes, monarquía, república e imperio”.⁸ Por ello, es Eduardo Schiaffino quien comienza a mostrar importantes dicotomías de la elite y los coleccionistas locales, quienes tienen un pie en los modelos clásicos como proyecto consolidador de las instituciones artísticas nacionales, y otro en la meca parisina de la modernidad. La mencionada contradicción consistía en pensar el arte italiano como un repertorio clásico y legitimado de fórmulas artísticas, como lo antiguo, obsoleto y retrasado respecto de las novedades parisinas, y al mismo tiempo conjugar esto con la necesidad imperiosa de crear un circuito institucional propio: abastecer de obras a los museos, otorgar becas de estudio, inaugurar centros de enseñanza de las Bellas Artes, exposiciones y salones, que requieren de modelos académicos fundamentados en la tradición italiana. En un artículo de su autoría publicado en *El Diario* de 1885, se encarga de dejar en claro su posicionamiento artístico: “[...] fuera de París los resultados son muy inferiores, puesto que los demás países no cuentan ni con mucho con elementos de estudio tan completos [...]. Todo esto no impide aún hoy en día, cuando se habla de estudiar pintura o escultura, todo el mundo recete la Italia; pronto hará tres siglos que tuvo lugar la decadencia del arte italiano y como veis, el reloj del público marca todavía la hora de entonces. Decidme si es permitido andar tan atrasado! París es la innovación, Italia es el atraso”.⁹

En este marco contextual, fundamentado en el cambio de eje Italia-Francia respecto del coleccionismo y de los modelos artísticos imperantes, se puede ubicar la adquisición de un

⁷ **Baldasarre, María Isabel.** “Terreno de debate y mercado para el arte español contemporáneo: Buenos Aires en los inicios del siglo XX”. En: Yayo Aznar y Diana Weschler (comp.), *La memoria compartida: España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*. Buenos Aires, Paidós, 2005, p.108.

⁸ **Pacheco, Marcelo E.** *Coleccionismo artístico en Buenos Aires del Virreinato al Centenario: expansiones del discurso*. Buenos Aires, Edición del autor, 2011, p.122.

⁹ **Schiaffino, Eduardo,** “El estudio del arte en París II”, *El Diario*, 10 de Abril de 1885.

cierto corpus de obras de arte italiano contemporáneo, gestionada por el Museo Nacional de Bellas Artes. En el catálogo general de la colección permanente del Museo constan diecinueve obras registradas.¹⁰ Alejo Lo Russo ha revisado la colección total de pintura italiana, registrando en la década del '80 una importante mengua en su consumo. La fundamenta restringiéndose a la disminución de compra de arte italiano renacentista, manierista y barroco por el tráfico ilícito de falsificaciones aunque sobre la pintura contemporánea no ejerce ninguna argumentación: “El grupo de obras adquirido por el Museo bajo la dirección de Schiaffino sigue el rumbo general del coleccionismo desde fines del siglo XIX y primeras décadas del XX en cuanto a su preferencia por el arte francés contemporáneo y al lugar relegado en el que ubica a la pintura italiana antigua o contemporánea”.¹¹ Posteriormente a la muerte de Aristóbulo Del Valle, Schiaffino es quien gestiona la adquisición de su colección con destino al Museo, adquiriendo en 1897, 1901 y 1907, 86 pinturas: 41 de artistas franceses activos del siglo XIX y 7 de la escuela contemporánea española. De la escuela italiana se adquirieron sólo 4 obras de los artistas coetáneos Giacomo Favretto, Augusto Corelli, Guiseppe Palizzi y Vincenzo Volpe.¹²

Los motivos de esta mengua en el consumo de pintura italiana contemporánea al periodo 1870-1930, se encuentran actualmente en proceso de estudio y se pueden vislumbrar varios lineamientos hipotéticos.¹³ Entre ellos cabe indagar cuestiones históricas yendo más allá de este cambio de modelo artístico que deja de lado a Italia y apuesta al arte moderno francés, pensando de qué manera y por qué causas este viraje de proyecto nacional y artístico se genera. ¿Cuáles eran las miradas de esta elite coleccionista hacia la Italia lejana y sobre

¹⁰ **Amigo, Roberto (dir.), Baldasarre, María Isabel (coord.).** *Colección MNBA*. Vol. I y II. Buenos Aires, AAMNBA, 2010.

¹¹ **Lo Russo, Alejo.** “Formación de la colección de pintura italiana del Museo Nacional de Bellas Artes en el contexto del campo artístico argentino”. En: *Estudios e Investigaciones Artes Visuales y Música. Arte y cultura, continuidades y rupturas en vísperas del Bicentenario. VIII Jornadas 2008. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*. FFyL,UBA 2010, pp. 181-194.

¹² *Ibidem*, p.118.

¹³ Actualmente me encuentro realizando estudios e indagaciones de avance para mi presentación de proyecto doctoral pretendiendo vincular dentro de este período temporal (1870-1930), la relación entre la baja del consumo de arte italiano contemporáneo con las visiones peyorativas hacia los italianos a partir de las oleadas inmigratorias locales.

todo hacia los contingentes de inmigrantes italianos que llegaban al puerto de Buenos Aires? El proyecto de construcción del Estado nacional moderno, la necesidad de poblar el desierto y ordenar el país, se asienta a través de la inmigración masiva. Arriban oleadas de inmigrantes, principalmente italianos y hacia inicios del siglo XX de españoles. Con el gobierno de Julio A. Roca, coinciden el Estado con la clase gobernante¹⁴ y sus latifundios requieren de mano de obra productiva, que será asumida por esta gente que buscaba forjarse un nuevo futuro en estas tierras. Sin embargo, en lugar de trabajar como peones de campo con bajos salarios, muchos inmigrantes se trasladan a Buenos Aires.¹⁵

Surgen diversas visiones que la elite porteña depositará sobre los italianos. Diego Armus se refiere a los estereotipos expresados por la elite: “Por momentos, los inmigrantes son una masa única en [la cual] las especificidades nacionales se diluyen en un proclamado cosmopolitismo y en la mitología de ‘hacer la América’. Pero los italianos, y en especial los italianos del sur, llamaron la atención de más de un personaje de la elite [siendo] un blanco de observación crítica bien delimitado”.¹⁶ La elite reacciona desde la indiferencia a la preocupación, de la xenofobia al comentario simpático y hasta cómplice en el debate sobre el perfil étnico cultural que debía dominar en la sociedad argentina. Fernando Devoto insiste en que las imágenes sobre los italianos se tornan contradictorias. Pese a que la elite valoriza la alta cultura italiana de las letras, la ópera y el teatro, no son bien vistos estos contingentes pobres provenientes del Sur considerados “suelos y sin familia” y “más salvajes que los salvajes de la pampa”¹⁷. Esta contradicción que se entretiene en el ámbito del visionario social, se puede entrecruzar directamente con la paradoja mencionada anteriormente respecto de las decisiones artísticas: mientras que por un lado se requiere de

¹⁴ **Halperín Donghi, Tulio.** *Proyecto y construcción de una Nación (1846-1880)*. Biblioteca del Pensamiento Argentino II. Buenos Aires, Cia. Editora Espasa Calpe Argentina. S.A., 1995, p. 567.

¹⁵ **Romero, José Luis.** *Las ideas políticas en la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1996, p.175.

¹⁶ **Armus, Diego.** “Mirando a los italianos. Algunas imágenes esbozadas por la elite en tiempos de la inmigración masiva”. En Fernando Devoto y Gianfausto Rosoli (eds.) *La inmigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1985, p.96.

¹⁷ *Ibidem*, p.71.

las bases académicas provenientes de la tradición italiana para la construcción de las instituciones artísticas nacionales, por el otro se juzga su arte como retrasado.

¿Cómo se observan estas dicotomías en base a la percepción del arte italiano –y de los italianos mismos- en las obras y qué roles adquieren los coleccionistas locales con sus elecciones aceptando tendencias y rechazando otras? Las cuestiones en puja son variadas, y se podrían deconstruir ciertos hilos de este tejido socio-cultural- artístico complejo a partir de atender a la cuestión estilística: los puntos en común y las diferencias entre las obras. Resulta provocador que los coleccionistas locales compraran poca cantidad de obras italianas manchistas, y sin embargo –en concordancia con el “proyecto moderno”-, sí apuesten en demasía por el Impresionismo francés y el Luminismo español. Si bien existen diferencias formales y conceptuales entre las tres corrientes, se podría decir que todas se encaminan hacia varios aspectos en común tales como la acentuación de la factura pictórica, la intencionalidad de extraer temas de la realidad y la necesidad del gesto pictórico espontáneo en la etapa procesual de la construcción de la imagen. Por otro lado, en cuanto a los puntos disidentes, se puede afirmar que “El impresionismo y el macchiaiolo son dos hechos diferentes. La nueva técnica pictórica se basaba en la “macchia” (mancha) y consistía en un modo particular de producir las impresiones de la realidad, vista a la distancia, por medio de tonos colorísticos. La mancha era síntesis de dibujo y color: el tono daba sentido a la distancia y la idea de espacio”.¹⁸ Asimismo, “Otras de las alternativas al academicismo clásico- esta vez, verdaderamente italiana- de las que el luminismo, en especial el valenciano, se nutrió, fue la de los *macchiaioli*. Su pintura, bastante alejada del tecnicismo impresionista, estaba preocupada por manejar *macchie* [manchas] y efectos de contraluz”.¹⁹ En consecuencia, la corriente italiana se encuentra

¹⁸ Sinopoli, Pedro. *Op.Cit.* p.24.

¹⁹ Peresan Martínez, Andrea; Martín Isidoro, Alberto. “Luminismo levantino español, lazo de unión entre dos siglos”. En: *Estudios e Investigaciones Artes Visuales y Música. Arte y cultura, continuidades y rupturas en vísperas del Bicentenario. VIII Jornadas 2008. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*. FFyL,UBA 2010, p.224.

dentro del marco de los verismos al que era afecto la pintura valenciana y levantina.²⁰ No obstante, las tres tendencias insisten en el realismo social pictórico con tópicos regionalistas. Mientras la pintura española insiste en los temas costumbristas y mundanos, además de ciertas escenas de corte historicista, la pintura francesa lo hace en la cuestión mitológica, el desnudo y el paisaje. Se podría argüir que el macchiaiolo alterna estos motivos, aunque se sostiene en la recurrencia de asuntos costumbristas por un lado, y de una pintura simbolista de corte narrativo-anecdótico por el otro.

En *Músicos ambulantes* (Lámina 1) de Giacomo Favretto (ca.1881-1883), se representan tipos populares de la clase italiana baja: músicos, mujeres, niños y el gondolero con atuendos humildes. Presenta un estilo pintoresquista para producir impresiones de la realidad por medio de efectos colorísticos en los reflejos del agua, la textura de la fachada arquitectónica y las corroídas telas de la vestimenta de los italianos. Si se atiende a la factura, las pinceladas son amplias y rápidas; revelan sucesivas descargas superpuestas de materia sobre el plano, generando así mezclas cromáticas desaturadas en las extensas zonas que imitan la textura de la piedra. Una piedra que no obstante se representa tergiversada en su naturalismo, pasando a mostrarse en un repertorio multicolor, que se repite en el agua enfatizando la horizontalidad de la composición. Todo está resuelto a partir de toques de base amplia del pincel; materia empastada y en este caso neutralizada en pos de la necesidad *efectista* del relato. La atmósfera del día soleado y estos músicos callejeros típicos de Venecia pretenden retratar una especie de postal tipificada de los sectores bajos italianos. Éste afán de mostrar al *otro* con un sesgo de exotismo encubierto, se puede vincular a los planteos de John Berger respecto del devenir de la pintura al óleo y su afán mimético en relación a la necesidad de posesión burguesa de los motivos representados: modos de ver al servicio de una imagen autocomplaciente de clase. Así, la pintura costumbrista pretende mostrar que se recompensa la virtud con el éxito social y la representación realista de tipos populares remite a la idea de que “los pobres son felices y

²⁰ López Pena, M.C. *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98*. Madrid, Taurus, 1983, p.97.

que los acomodados son una fuente de esperanza para el mundo”.²¹ Esta pintura italiana recurre a la poética de lo pintoresco, que se sostiene en “la novedad [que] al causarnos extrañeza, nos hace contemplar con agrado incluso aquello que es monstruoso, pues según Addison, sirve de alivio al tedio que acompaña nuestra vida cotidiana”.²² Tanto Addison como Gilpin concuerdan en que lo pintoresco se contrapone a la visión estática de lo bello, agita la mente distrayéndola con algo siempre nuevo sin dejar que la atención se fatigue. Los pensamientos hallan agitación y alivio simultáneos a la vista de objetos que se muestran en movimiento y deslizándose fugazmente a los ojos del espectador. Vale la pena pensar entonces cómo se combina efectivamente esta poética de lo pintoresco con el motivo social representado y los sentidos que origina.

Se debe considerar que Aristóbulo del Valle (abogado que cultivaba intereses en la literatura y el arte) había adquirido esta obra en 1885, al asistir bajo el consejo del pintor Augusto Ballerini al taller de Favretto. Posteriormente, a la muerte del aficionado coleccionista, el Museo Nacional de Bellas Artes adquiere la pintura en 1896. Lo que causa curiosidad y es motivo de reflexión historiográfica es que “[...] enamorándose de *Musici ambulanti*, decidió adquirirlo aún a costa de sacrificios, dado el precio elevado de la obra. Para poder apreciar mejor la pintura junto a las que consideraba las más valiosas de su colección, entre ellas *Femme et Taureau* de Roll y *Flóreal* de Raphaël Collin, Del Valle hizo acondicionar en su propia casa una sala con el techo de vidrio para iluminar los cuadros de la mejor y más homogénea luz posible”.²³ Es decir que este cuadro costumbrista, se hallaba en ubicación y consonancia espacial con una obra de carácter mitológico y otra basada en el desnudo femenino; objetos representados que revelan el deseo de posesión del burgués y una mirada anecdótica y complaciente de la vida, que se

²¹ Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1975, p.117.

²² Bozal, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol.I. Madrid, La Barca de la Medusa, 80. Visor, 1996. p.48.

²³ Bietoletti, Silvestra. “Giacomo Favretto. *Músicos ambulantes*”. En: Amigo, Roberto (dir.), Baldassarre, María Isabel (coord.). *Op. Cit.*p.451.

autosustenta además con la luz natural a la vez que “escenográfica” que caería sobre las obras.

Asimismo, bajo una factura relacionada con la de Favretto, se halla *Sur les quais de Paris* (Lámina 2) de Luigi Loir, obra procedente de las últimas décadas del siglo XIX o principios del siglo XX. La donación provino de Emilio Furt y Elena Gutierrez de Furt, en 1920. En este caso, se observan las reminiscencias directas al impresionismo francés anterior basado en la pincelada espontánea. No obstante, aquí la técnica de la acuarela hace que el artista no trabaje por yuxtaposición de pinceladas sino por superposición de capas pictóricas, y esto le permite lograr trazos extensos con la materia acuosa. Esto le admitió captar rápidamente la inmediatez del paisaje urbano²⁴: meca de la modernidad parisina tomada como referente del proyecto nacional y artístico. No obstante, se busca aquí no caer en lo obsoleto de representar a tipos populares bajos, sino por el contrario, priorizar la figura del transeúnte urbano, a orillas del Sena y a la luz de los faroles a gas de las calles.

Respecto del Luminismo español, *La vuelta de la pesca* (Lámina 3), es una pintura ejecutada por Joaquín Sorolla adquirida por el Museo en 1907 a partir del legado de Parmenio T. Piñero. La visión del paisaje como escenario fundamental de la actividad cotidiana de la pesca, coincide con la mirada anecdótica hacia los músicos de Favretto, aunque aquí las figuras están planteadas pictóricamente de manera más preciosista, a partir de amplios planos de colores saturados, sin acudir a la mancha rotunda como en el caso de los italianos. Presenta una configuración ambigua ya que “Su adhesión en parte, a la técnica impresionista no debe confundirse con la adopción del descubrimiento de la impresión lumínica mediante la yuxtaposición de los colores puros colocando en un plano secundario la estructura, ni tampoco con la disolución de la forma –divergencias con el impresionismo que lo unían al resto de los luministas- aunque su factura suele oscilar hacia una pincelada de coma impresionista”.²⁵ Si bien hay una cita sonriente a las costumbres de las clases

²⁴ Baldasarre, María Isabel. “Luigi Loir. *Sur les quais de Paris*”. *Ibidem*, p. 495.

²⁵ Serventi, María Cristina; Martín Isidoro, Alberto. “Joaquín Sorolla y Bastida. *En la costa de Valencia*”. *Ibidem*, p.592.

populares, no se puede dejar de lado la consideración de un fuerte nacionalismo que rodea a este tipo de pintura española, y su elección por parte de la elite porteña en el marco de una necesidad de trazar lazos identitarios con España luego de los festejos del Centenario, mereciendo por esto una lectura diferente.

En resumen, a partir de los planteos plásticos de estas obras analizadas, pertenecientes a estilos coetáneos de la Europa capitalista de fines del siglo XIX, se encuentran fundamentos pictóricos que presentan aspectos formales en común tales como un uso evidenciado de la pincelada, violenta, espontánea, enfática que transgrede al plano aunque se acomoda al efecto ilusionista y mimético de la luz, la atmósfera y el ambiente. Si este sustrato de base común enmarca tanto al Impresionismo y sus derivados posteriores, como al Luminismo español y al Macchiaiolo italiano, cabe preguntarse por qué si todos contienen un fundamento “moderno” en común, son consumidos en diferente porcentaje por los coleccionistas locales. El contexto de recepción y las miradas hacia los cambios sociales en el collage poblacional porteño portan líneas de inferencia en estas elecciones y sus lecturas. En este contexto, no es lo mismo entonces la mirada de la elite coleccionista hacia una obra italiana, francesa o española. Y la ambigüedad de los sentidos sobre los motivos representados tampoco resultará indiferente.

LÁMINAS



Lámina 1. Giacomo Favretto. *Músicos ambulantes*. (ca. 1881-1883). Óleo sobre tela, 93,5 x 150 cm. MNBA. Inv. 2481.



Lámina 2. Luigi Loir. *Sur les quais de París*. (s/f). Acuarela sobre papel, 36 x 52 cm. MNBA. Inv. 6125.



Lámina 3. Joaquín Sorolla y Bastida. *La vuelta de la pesca*. (1898). Óleo sobre tela, 50 x 98 cm. MNBA. Inv. 2007.

BIBLIOGRAFÍA

Amigo, Roberto (dir.); Baldasarre, María Isabel (coord.). *Colección MNBA*. Buenos Aires, AAMNBA, 2010.

Baldasarre, María Isabel. “Recepción e impacto de las artes plásticas francesas en la Argentina”, en: Artundo, Patricia M. *El arte francés en la Argentina. 1860-1950*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.

-----“Terreno de debate y mercado para el arte español contemporáneo: Buenos Aires en los inicios del siglo XX”. En: Yayo Aznar y Diana Weschler (comp.), *La memoria compartida: España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*. Buenos Aires, Paidós, 2005.

----- *Los dueños del arte: Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Editorial Edhasa, 2006.

Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1975.

Bialostocki, Jan. *Estilo e Iconografía*. Contribución a una ciencia de las artes. Barcelona, Barral Editores, 1973.

Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010.

Bozal, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol.I. Madrid, La Barca de la Medusa, 80. Visor, 1996.

Canakis, Anais. *Schiaffino*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009

De Logu, Giuseppe. *Pittura Italiana dell'ottocento*. Bérghamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1963.

Devoto, Fernando; Rosoli, Gianfausto (eds.) *La inmigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1985.

Devoto, Fernando. *Historia de los italianos en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2008.

Hadjinicolau, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. Madrid, Siglo XXI, 1976.

-----*La producción artística frente a sus significados*. México, Siglo XXI Editores, 1981.

Halperín Donghi, Tulio. *Proyecto y construcción de una Nación (1846-1880)*. Biblioteca del Pensamiento Argentino II. Buenos Aires, Cía. Editora Espasa Calpe Argentina. S.A., 1995.

López Pena, M.C. *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98*. Madrid, Taurus, 1983.

Lo Russo, Alejo. “Formación de la colección de pintura italiana del Museo Nacional de Bellas Artes en el contexto del campo artístico argentino”. En: *Estudios e Investigaciones Artes Visuales y Música. Arte y cultura, continuidades y rupturas en vísperas del Bicentenario. VIII Jornadas 2008. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*. FFyL, UBA, 2010, pp. 181-194.

Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Muñoz, Miguel Ángel. “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”. En: Diana Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Bs.As., Ed. El Jilgero, 1998, pp.43-82.

Otero, Hernán (dir.), *El mosaico argentino. Modelos y representaciones del espacio y de la población, siglos XIX-XX*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Pacheco, Marcelo E. *Coleccionismo artístico en Buenos Aires del Virreinato al Centenario: expansiones del discurso*. Buenos Aires, Edición del autor, 2011.

Peresan Martínez Andrea; Isidoro Alberto Martín. “Luminismo levantino español, lazo de unión entre dos siglos””. En: *Estudios e Investigaciones Artes Visuales y Música. Arte y cultura, continuidades y rupturas en vísperas del Bicentenario. VIII Jornadas 2008. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*. FFyL, UBA 2010. pp.217-230.

Romero, José Luis. *Las ideas políticas en la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Schiaffino, Eduardo. *La pintura y la escultura en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial del Autor, 1933.

Schinner, Larry. *La invención del arte: una historia cultural*. Barcelona, Paidós, 2004.

Sinopoli, Pedro. “La pintura italiana del ochocientos. Introducción”. En: *Rosario. Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”*. Pintura Italiana del ochocientos. Exposición realizada en homenaje al Excmo. Señor presidente de la república italiana Dr. Giovanni Gronchi con motivo de su visita a la ciudad de Rosario. Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Abril 1961.

Weschler, Diana Beatriz (coord.) *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, 2000.

FUENTES

Schiaffino, Eduardo, “El estudio del arte en París II”, *El Diario*, 10 de Abril de 1885.

-----, Autobiografía inédita; AES-MNBA.

-----, Discurso de inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes, publicado en *La Nación*, 26.XII.1986.