

Laura Malosetti Costa* / Estilo y política en Martín Malharro

“Martín Malharro, que según la frase lapidaria de un colega es en la pintura lo que Lugones en la poesía...”

Última Hora, 6 de junio de 1908

Hace unos años, en un encuentro de la sociedad *Word & Image*, mostré algunos paisajes de Martín Malharro a propósito de una reflexión sobre el peso del ejemplo de François Millet en las ideas y polémicas sobre el arte moderno que circularon en los años finales del siglo XIX en Buenos Aires². Señalé entonces, naturalmente, que Malharro es considerado el primer pintor impresionista del arte argentino. En ese momento Dario Gamboni, especialista en el arte europeo de los últimos años del siglo y en particular gran conocedor de la pintura simbolista³, llamó mi atención sobre el estilo de las obras que había mostrado: le parecía curiosa esa caracterización de Malharro como impresionista pues –al menos las pocas obras que había podido ver– le resultaban notablemente cercanas a las búsquedas expresivas de los artistas que en ese fin de siglo se enrolaban en la maraña de grupos simbolistas, idealistas, decadentes o incoherentes que, aun cuando utilizaron el divisionismo y una paleta luminosa como un insumo común, ensayaban aproximaciones a la naturaleza de carácter vitalista, cargadas de expresividad en el dibujo y en el manejo de los colores. Artistas como el primer Mondrian, Edvard Munch, Jan Toorop, Fernand Khnopff, Gustave van de Woestyne, Eugene Jansson, Prins Eugen, Peder Sverin Kroyer entre muchos otros, encararon en aquella década su relación con la naturaleza y con sus respectivas identidades locales por caminos muy cercanos a los de nuestro Malharro, aun cuando luego maduraran una imagen que los llevaría por caminos diversos.

En su texto para el catálogo de la exposición *Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting (1880-1910)*, Kirk Varnedoe observa también que la historia de la pintura en Escandinavia no se conforma con la secuencia de progreso estilístico que describe una evolución del impresionismo francés al post-impresionismo. “Los pintores escandinavos tomaron un camino diferente de la modernidad” sostiene: aquél que va del naturalismo al simbolismo, expresado en la búsqueda de una “luz local”⁴. Y algo similar podría decirse también, por ejemplo, de algunos artistas nucleados por entonces en la escuela de Heidelberg en Australia (Tom Roberts, Arthur Streeton, Charles Conder, Frederick Mc Cubbin) considerados, en general, como el impresionismo

australiano aun cuando se orientaron a menudo hacia búsquedas que trascendían las impresiones cromáticas en su construcción de un paisaje local⁵. Por cierto, basta comparar algunos de aquellos paisajes pintados en Francia, Noruega, Finlandia, Bélgica, Australia o la Argentina en el cambio de siglo, para advertir una notable cercanía entre ellos.



Arthur Streeton, *The purple noon's transparent might*, 1896, óleo s/tela 123x123 cm., National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia

Desde la perspectiva necesariamente simplificadora de los relatos evolutivos de la historia del arte, esos paisajes simbolistas, vitalistas, espiritualistas, con todos sus matices y complejidades en el fin de siglo fueron en buena medida soslayados. A lo sumo, el aspecto más difundido de los pintores caracterizados en general como simbolistas, quedó fijada en su iconografía de la mujer, demonizada como *femme fatale*, vampiro, esfinge o demonio, las imágenes oníricas o esotéricas. Se los indentificó a partir de sus vínculos con el simbolismo

literario agrupando una variedad de estilos y tendencias en función de su iconografía. Sin embargo, muchos de aquellos artistas que tuvieron en común, al menos, la oposición al naturalismo en la década final del XIX, incursionaron en el paisaje en el marco de una tensión entre su formación y pertenencia a los círculos de la vanguardia internacional (casi siempre en París) y sus lazos con sus nacionalidades y localidades. Es el caso, por poner sólo un ejemplo, del artista belga Fernand Khnopff, casi un prototipo del artista simbolista, a partir de cuya retrospectiva itinerante en 2004⁶, concemos algunos paisajes de Brujas o la extensa serie de paisajes de Fosset y sus alrededores, de los cuales, Dominique Marechal afirma en el catálogo: "Se trata de una toma de conciencia profunda de una disposición de espíritu, un "paisaje estado del alma", o mejor aún, una 'representación de la naturaleza transformada en estado de alma portando una significación simbólica."⁷

Baste considerar a modo de ejemplo su *Étang de Ménil* (1890) cuya cercanía con algunas obras de Malharro resulta impactante⁸.

Pero en general, las disposiciones geométricas de ciertos elementos del paisaje, como las hileras de árboles, o la animización de elementos del follaje con fines expresivos, los ambientes brumosos, coloreados arbitraria o expresivamente, el interés por los paisajes nocturnos o crepusculares, etc. son características compartidas por aquellos artistas que, en la última década del siglo XIX eligieron una vía de aproximación emotiva y sintética al paisaje, alejándose de la descripción para ahondar en una cierta empatía espiritual con la naturaleza, a menudo en un sentido crítico hacia la "marcha del progreso", a veces en un sentido religioso o esotérico,

como en el caso de Piet Mondrian, cuyos estudios tempranos de árboles también presentan notables puntos de contacto con algunas obras de Malharro como sus acuarelas *La arboleda* (1911) o, notablemente, *El viejo árbol* de 1908⁹.

Desde aquel comentario de Gamboni, esta cuestión ha quedado rondando mi cabeza sin terminar de concretarse pues aparece complicada y, a primera vista, podría pensarse hasta cierto punto ociosa. ¿Qué interés puede tener hoy discutir la ubicación de un artista del pasado en una escuela o tendencia específica por fuera de un interés de mercado?

En esta primera aproximación al tema quisiera, sin embargo, ensayar un descolocamiento de la figura de Malharro, discutir su etiqueta de impresionista para abordar la cuestión del estilo con todas sus implicancias políticas y estéticas en el enmarañado panorama de la última década del siglo XIX y los primeros años del XX, entre Europa y Buenos Aires. De hecho, su temprana adscripción al impresionismo aparece como un dato clave para el tradicional modelo interpretativo que vio, en cada artista argentino, un seguidor "retrasado" de las principales corrientes del arte europeo¹⁰. Pero además quisiera cruzar el análisis de su estilo con las ideas del artista, expresadas en sus numerosos textos críticos, antes y después del viaje a París. Aparece en general un hiato, una cierta distancia o desconexión entre sus paisajes al óleo o la acuarela y su anarquismo, su actividad como ilustrador y caricaturista, y su actividad pedagógica.

En general los autores que se han ocupado de su obra coinciden en señalar su originalidad, su carácter pionero y su personal aproximación al paisaje local. Se lo asocia sin dudar con el impresionismo para agregar enseguida que se manejó con libertad en la aplicación de la técnica impresionista en sus pinturas. En la reciente retrospectiva de su obra en el Museo Nacional de Bellas Artes, el ensayo crítico no analizó estas cuestiones, afirmando someramente que Malharro "con el tiempo, abandona ciertas convenciones y tiñe con el color de sus emociones los troncos, las ramas, los follajes, las costas y los caminos, lo que contribuye a dar un carácter simbólico a sus representaciones."¹¹

Hay, sin embargo, un texto en el que se discute el estilo de Malharro en relación con sus ideas. Hace ya 20 años, en un trabajo pionero, José Emilio Burucúa y Ana María Telesca abordaron



Fernand Khnopff, *L'étang de Ménil*, 1890, óleo s/tela, 54x105 cm., Kunsthistorisches Museum, Viena

la cuestión del llamado “impresionismo argentino” –y en particular el caso de Malharro– en un agudo análisis que rescataba las polémicas en torno al impresionismo y las ideas positivistas en el fin del siglo XIX¹² destacando que, mientras el impresionismo francés, al menos en su origen, tuvo una impronta filosófica positivista, su apropiación por parte de los artistas argentinos fue en un sentido de apartamiento de aquellas ideas iniciales: anarquista y antipositivista –sostenían– nuestro primer impresionismo, encarnado por Malharro y Ramón Silva, procuró una aproximación vitalista y teñida de espiritualismo al paisaje nacional. Lo distinguían de lo que llamaron un segundo impresionismo: el del grupo Nexus, el cual habría adoptado una actitud diferente respecto del modelo, reduciéndolo a sus aspectos formales para ponerlo al servicio de un nacionalismo que despuntaba con fuerza en la

primera década del siglo XX. Construyeron los autores en ese artículo un complejo entramado de citas en el que quedaba claro que, aun cuando no terminaban de poner en duda el impresionismo en el estilo del pintor, ubicaban su obra y –en general– el “impresionismo argentino” en la constelación del “torbellino de los estilos” que las polémicas entre naturalistas y espiritualistas había producido en la Europa finisecular. El artículo concluía analizando las *Parvas* de 1911 (MNBA), la obra tal vez más impresionista de Malharro, para descubrir en

ella, precisamente, ciertos rasgos, cierta solidez que la aparta de su evidente inspiración en la obra de Claude Monet: “Porque si es posible que la naturaleza resulte finalmente una ríada abstracta e informe de colores atomizados, el trabajo de los hombres reinstala en ella la contundencia de lo palpable, la geometría de las formas que, en su regularidad, alzan nuestra impronta sobre esta tierra.”¹³

Quisiera aquí retomar algunas cuestiones planteadas en ese artículo para poner en cuestión –a partir de algunos textos de Malharro escritos a poco de su regreso de París, y a la luz de nuevas indagaciones sobre la compleja escena del arte europeo de la última década del siglo XIX– el supuesto impresionismo de Malharro y recuperar, a partir de un análisis de sus obras así como de algunos de sus textos su particular mirada sobre la cuestión de los estilos en clave política.

Otros autores: Diana Wechsler y Miguel Muñoz¹⁴, se han ocupado de la recepción de la pintura de Malharro a su regreso de París en 1902, y han desmontado la leyenda de “pintor maldito”



Martín Malharro, *La arboleda*, 1911, acuarela s/papel, 34,7x51,3 cm., MNBA, Neuquén

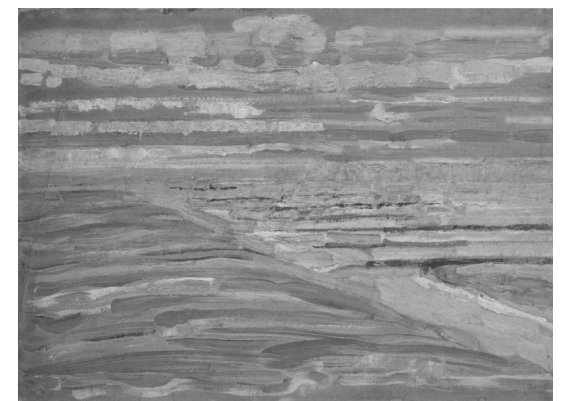
creada en torno a su figura, sobre todo a partir de los textos de José León Pagano en los años 30. Fue en aquella década que se solidificó la consideración de Malharro como “nuestro gran impresionista” incomprendido y hasta atacado por sus contemporáneos. Hoy no cabe duda de la entusiasta y a la vez polémica recepción de su obra al regreso de Europa.

Pero quisiera volver sobre alguno de los textos críticos en la prensa porteña a propósito de su primera exposición en el Salón Witcomb en 1902 para poner en foco este problema del estilo. En varios artículos se repite algo que –por esa misma repetición casi textual– no puede menos que considerarse expresado por el propio artista a sus diferentes cronistas: que no seguía ninguna escuela ni estilo determinados, sino que cultivaba una manera propia, distanciada de los fanatismos de escuela:

“No hay en la obra presentada escuela ni método determinados: la naturaleza ha sido copiada o interpretada de acuerdo con el estado psicológico del hombre artista” podía leerse en el artículo que le dedicó *La Prensa* (16 de abril de 1902, p.3 c.5-6).

“Está perfectamente persuadido de que su obra levantará polémica por cuanto no satisface las teorías de ninguna escuela. Sus cuadros son él, su alma, su vida propia” en *El Tiempo* el 15 de abril (p. 1 c.6 y 7). Otro celebraba “las buenas razones con que se debaten y profieren sucesivamente según el gusto de cada uno, las tres maneras del pintor hacia su evolución definitiva, caracterizada con un individualismo poderoso lleno de emoción y de sinceridad.”¹⁵ Y el cronista de *La Capital* (20 de abril de 1902) también señalaba tres estilos sucesivos en la exposición del regreso del pintor, con algo más de precisión: “llaman inmediatamente la atención los tres sistemas diversos, las tres escuelas de concepción y ejecución que sigue el artista en sus obras: impresionismo, divisionismo o individualismo, modernismo”. *El Diario* publicó una extensa nota presidida por su fotografía, en la que el cronista anónimo mencionaba el impresionismo comentando las *Parvas* traídas de París por el pintor, pero de un modo curioso:

“Siempre huyendo a la figura, a la composición, al tema, –aquel campo de siega, aquellas parvas doradas, hinchidas y redondeadas en cúpulas como maternales senos de la tierra ya no fueron buscadas por el pintor– se siente, se comprende que le han salido al paso y las



Piet Mondrian, *View from the Dunes with Beach and Piers, Domburg*, 1909, óleo y lápiz s/cartón, 28,5x38,5 cm., MOMA, A. Conger Goodyear Fund, New York.

ha tomado con la simplicidad fuerte y tierna de su última manera, ya francamente impresionista, libertado el artista del todo, ya sin venda de escuelas, plenamente individual, empleando gallardamente todas las técnicas, todos los misterios, todas las orgías de la paleta [...]”¹⁶

La contradicción parece haber surgido del cruce de la admiración del cronista por el impresionismo y los dichos de Malharro, a quien citaba textualmente al final de la nota, en lo que calificaba su ‘credo artístico’:

“El respeto más profundo por las leyes que rigen el mundo físico, la observación más intensa por todo lo que rige el mundo moral, la individualidad apoyándose en las conquistas de la ciencia, apropiándose las, conquistándose las par aplicarlas y basar su obra en cimientos incommovibles de logica y de verdad, la vida

estudiada en sus principios engendradores con todas sus bellezas, con todos sus fenómenos, con todos sus horrores, eso es modernismo en artes”¹⁷

En éste y en otros varios artículos que se publicaron entonces, se mencionaba a François Millet como su artista más admirado e inspirador, con palabras que luego se podrían leer en los textos del propio artista. La lección de Millet, sobre todo, era de índole ética, moral: Millet había sido un artista “honesto” hasta las últimas consecuencias.

Algunos críticos no dudaron en identificar a Malharro como impresionista, aunque tampoco dejaban de mencionar que también era *idealista* en algunas obras¹⁸. *La Ilustración Artística* daba cuenta de todas estas discusiones estilísticas alrededor de su pintura para volver a la afirmación de la absoluta originalidad y cierto eclecticismo en el modernismo de Malharro: “Se le ha afiliado a la escuela impresionista, a la divisionista, a todas, en fin, a casi todas, menos a la suya. Porque Malharro tiene su escuela SUYA, personalísima. No es un esclavo de reglas determinadas.”¹⁹

Podría a primera vista atribuirse a ciertos clichés de la crítica decimonónica esta redundante reafirmación de la originalidad “personalísima” del artista, de la presencia de tres estilos sucesivos en las obras expuestas y su independencia frente a las disputas de escuelas



Martín Malharro, *Nocturno*, 1909, óleo s/tela, 38,1x54,8 cm, MMBA "Juan B. Castagnino", Rosario.



Martín Malharro, *Nocturno*, c.1911, óleo s/cartón, 18,5x23,5 cm., col. part.

que sacudían la escena artística francesa (y ya eran una tradición modernista) y de las que a menudo se hacía eco la prensa porteña a través de sus cronistas en Europa²⁰. Sin embargo, hay frases casi textuales que recorren la fortuna crítica de esa exposición que aparecen como indicios de los dichos del propio artista, cosa que confirman sus propios escritos, poco más tarde.

Malharro volvía de París cargado de telas luminosas y también de ideas modernas y potentes, aunque a menudo contradictorias. Sin embargo, esta cuestión de no adscribir a escuela alguna estuvo en esos primeros años del regreso en el centro de sus argumentaciones y –en buena medida– de sus obras. Dedicó a esta cuestión algunos artículos de fuerte tono polémico, como su ya conocido artículo “Pintura y escultura. Reflexiones sobre arte nacional” en el número inicial de la revista *Ideas*, fundada por Manuel Gálvez en mayo de 1903: allí sostenía que “el arte puede y debe ser nacional, concreto, hablar la lengua del país y participando de sus emociones, ser un reflejo de éste.” Y hacía una afirmación importante: que “el *sentimiento universal* de la belleza no existe”²¹ La verdadera obra de arte surgiría de una conjunción del sentimiento y la acción, y ponía por ejemplo al “inmenso” François Millet, por quien más de una vez expresó una admiración sin reservas, aun cuando –desde el punto de vista del estilo– también a él hubiera que olvidarlo:

“Para fundamental la pintura nacional, es necesario que olvidemos casi, lo que podamos haber aprendido en las escuelas europeas. Es preciso que, frente a frente de la naturaleza de nuestro país, indagemos sus misterios, explorando, buscando el signo, el medio apropiado a su interpretación, aunque nos separemos de todos los preceptos conocidos o adquiridos de tales o cuales maestros, de estas o aquellas maneras.”²²

Sin embargo, poco más tarde, escribía que el Arte no tiene nacionalidades, que es universal, en un artículo que tituló “Del patriotismo en el arte”, publicado en el Suplemento Ilustrado de *La Nación* el 8 de octubre de 1903, que se reproduce íntegro al final de este artículo. Se involucraba allí en la ya vieja en Buenos Aires –aunque sin duda renovada por la continua afluencia de inmigrantes de esa nacionalidad– polémica acerca de la primacía de Italia o Francia en cuestiones de arte, para sostener que el Arte (lo escribía con mayúsculas) no tiene nacionalidad. Pese a todo, al final de su enumeración de una serie bastante heterogénea de artistas franceses, ingleses, españoles, checos, belgas, suecos, reconocidos por él como modernos y revolucionarios, sostenía que en la

base de todo ello estaban las innovaciones de los impresionistas, como un insumo ya fuera de toda discusión: “Como creadores, como revolucionarios, como hombres que se adelantan a su época; –sostenía– como artistas a quienes deberá el Arte nuevos horizontes, progresos indiscutibles, de los cuales participarán todas las escuelas: Claude-Monet, Renoir, Pizarro (sic.), Raffaelli, Degas, iniciadores todos ellos de principios, que se han impuesto universalmente, que adoptan todas las escuelas, indistintamente.”²³



Martín Malharro, *Mis amigos los árboles*, c. 1910, óleo s/tela, 64x79,5 cm., Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata

Tras esta aparente contradicción es posible advertir una idea muy clara en cuanto al estilo se refiere: para formarse como artista moderno, no había otro camino que París, el laboratorio en el cual un ambiente cosmopolita y bullente haría florecer en la mente de los jóvenes artistas un alfabeto del modernismo en pintura, un abanico de recursos que, a su regreso, debería elaborar frente a frente de su ámbito local. Era necesario aprender y luego desandar lo aprendido. Y en buena medida, si se analizan sus paisajes franceses en relación con los realizados en la Argentina luego del regreso, es posible advertir allí los caminos que fue recorriendo en esa búsqueda del paisaje nacional. Caminos que lo llevaron a humanizar a sus “amigos los árboles”, a advertir la regularidad del paisaje pampeano, a explorar los atardeceres y elaborar nocturnos fantasmagóricos.

Pero también estaba la polémica con los que iban a Italia (que estallaría unos años más tarde, con los integrantes del grupo Nexus). Apenas llegado a Buenos Aires, y poco antes de inaugurar su exposición en Witcomb, Malharro había publicado una copia suya de *La pisadora de maíz* de Léon Pallière, junto con un artículo sobre el artista francés en el *Suplemento del Domingo de El Diario*. Allí sostenía que:

“Pallière perteneció a la llamada escuela romántica o de 1830, de la cual fueron jefes y soldados al mismo tiempo el inmenso Jean François Millet, autor del célebre “Angelus”, Corot, Rousseau, Dupré, Delacroix, Díaz de la Penna, Daugigni (sic), el famoso caricaturista y genial pintor Honoré Daumier y otros artistas de mas o menos talla; glorias hoy del arte francés del siglo pasado.[...]”

En el álbum del cual reproducimos “Una dama porteña en el templo” (1857) y “La pisadora de maíz” (1858) se nota la predilección de Pallière por el gran Millet; el pintor, el poeta, de la campaña de Barbizon, al que parece haber querido seguir ya que no imitar.”²⁴

Casi tan heterogénea e imprecisa como su enumeración de artistas europeos en el artículo que hemos mencionado antes, resulta esta caracterización de la “escuela romántica” francesa a cuyo influjo (vía Pellegrini y Pallière) se debía la primera y verdadera “manifestación de arte entre nosotros”. Después de ellos, había sobrevenido el marasmo:

“Siguieron a esos dos artistas Pueyrredón y Manzoni y concluyó el arte entre nosotros para entronizarse la pintura de comercio, el retrato hecho sin ideal alguno, los eternos canales de Venecia, los cuadritos de género con príncipes y princesas a profusión, los cardenales de cambalache, los gauchitos sin carácter alguno, las cabecitas de niñas y viejas de todas edades y todos colores; los desnudos provocativos mendigando eternamente un comprador entre un soltero viejo y algún viejo joven, y demás banalidades que contribuyeron a la perversión del gusto, sembrando la confusión más absoluta para llegar a la que estamos: la anarquía más completa en materia de criterio artístico.”²⁵

Así se presentaba Malharro ante el público porteño: demoliendo a unos, ignorando olímpicamente a otros (notablemente a los artistas del Ateneo y la Sociedad Estímulo de Bellas Artes) y desafiando al público. Un mes más tarde inauguraba, ruidosamente, su exposición en Witcomb.

Se ubicaba, claro, en el lugar de la rebelión. Hacía falta un artista de vanguardia en Buenos Aires. Logró reunir a su alrededor un considerable número de jóvenes seguidores, Carlos Giambiagi y Luis Falcini, entre ellos²⁶. Pero hubo más: en la ciudad de La Plata, donde también tuvo una importante labor docente como Profesor de Dibujo de la Universidad, tuvo un grupo de estudiantes que lo siguieron con admiración. Nucleados en el grupo “Ars”, publicaron una revista desde 1909. En el número que esa revista dedicó a su homenaje luego de la temprana muerte de Malharro en 1911, su director, el muy joven Manuel B. Coutaret hizo una interesantísima semblanza del maestro: presentaba una interpretación en clave política del complejo panorama del arte en París en los años finales del siglo que, con toda seguridad, derivaba de las charlas entre ambos y las enseñanzas recibidas. Creo que merece ser citado *in extenso*:



Martín Malharro, *La pampa grande*, 1908, acuarela s/cartón, 48,7x71,2 cm., Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires

“Ninguna ciudad tiene, como París, el privilegio de dar vasta cabida, en cuestión de arte, a las manifestaciones más antagónicas. Ofreciendo en

ella una amplia hospitalidad á todos los ideales humanos, cada escuela está allí, como en casa propia, con sus gefes de partido, sus diarios de propaganda, sus adeptos; formando agrupaciones á modo de cofradías; con sus salones de exposición por templos, herméticamente cerrados á expositores no afiliados; sus barrios preferidos, en una palabra, su campo de acción rodeado por el espíritu sectario, como por un alambre de púa.

Tres grupos principales dividían, entonces, como hoy, á los artistas. El Centro, formado de un núcleo importante de artistas consagrados, laureados crónicos del salón anual, cristalizados en su gloria, y guardianes celosos de los intereses del trust organizado para el acaparamiento de los encargos oficiales.

La Izquierda, compuesta de los herederos de la escuela realista ó naturalista, cuyos restos venerables habían ido desplazándose hacia el Centro. Ese grupo brioso, el de los impresionistas, marchando en la huella de los primeros, seguía luchando con tesón para romper el clásico molde del convencionalismo prepotente, sustituyendo el modelado á base de negro por la cromática del espectro solar; la luz del taller, por el *plein air*; la plena luz; el modelo sin carácter, por el tipo genuino recogido en su ambiente; la muerte adobada según las fórmulas clásicas, por la vida intensa.

La Derecha simbolista, empeñada en resucitar el alma helénica, formada por una larga *théorie* de apóstoles avanzando llenos de unción, y como aureolados de una luz de bienaventuranza en la estela del "divino maestro", el ilustre Puvis de Chavanne.

En fin, impulsados de la Derecha á la Izquierda, ó viceversa, por las corrientes inconstantes del mar proceloso de sus ideales, los decadentes hacían oír su clamoreo en uno y otro campo, menos en el del Centro, cuidadosamente guardado por sus cancerberos oficiales. A su llegada, Malharro cayó, no sé por qué circunstancias, en el taller de Cormon, un representante genuino del Centro, un laureado consuetudinario, iun miembro del Instituto! Bien se comprende que no iba á permanecer en un medio tan incompatible con su temperamento impulsivo. Los naturalistas, y luego los impresionistas, debían atraerle poderosamente; iba a recorrer con ellos toda la escala de esta agrupación hasta llegar á los decadentes."²⁷

Y un poco más adelante, sostenía que: "Era tal, en efecto, la fuerza de convicción que aportaba en la discusión de los fundamentos de su credo artístico, que había dado pie á un Malharro de leyenda, violento, intolerable, insensible a toda manifestación de arte que no llevara el sello de la escuela decadente." (p.7)

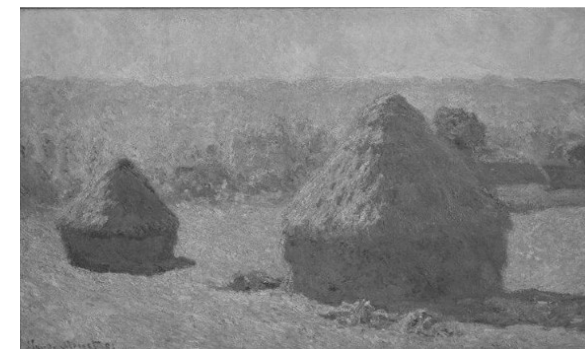
Simbolismo y decadentismo, como expresiones de clara oposición al positivismo triunfante, fueron las banderas de

identificación de muchos artistas que, en esos años finales del siglo, adherían a las ideas anarquistas, antiburguesas, utópicas y desencantadas del rumbo que llevaba la civilización europea. No es raro que un discípulo de Malharro trazara semejante mapa del complejo panorama del arte francés finisecular y ubicara a su maestro como un decadentista o, mejor tal vez, como un artista de izquierda que había adherido al impresionismo para volverse decadente luego.

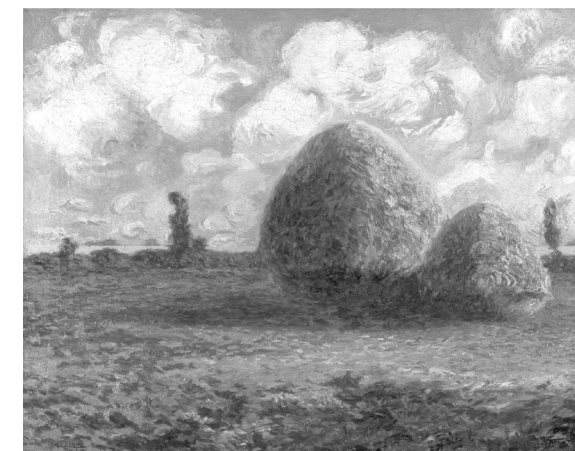
Después de la última exposición de los impresionistas, en 1886, en la que las obras divisionistas de Seurat, Signac y Pissarro habían introducido una crisis no sólo en cuanto a las posibilidades del ojo de "capturar" la realidad sino también en cuanto a las metas del arte (enrolados ellos mismos en el anarquismo), las aguas se dividían en dos grandes tendencias: naturalismo e idealismo (o ideísmo, para diferenciarlo del viejo ilusionismo idealista)²⁸. La extensión del simbolismo literario a las artes visuales es un tema aún en discusión entre los investigadores, en tanto no tuvo un carácter unívoco y sus alcances son difusos. Algunos se inclinan por la unificación, en clave iconográfica, de diversos estilos y tendencias finiseculares, en tanto otros entienden la innovación formal como un elemento clave²⁹, pero –sin pretender aquí resolver cuestión tan compleja–, baste señalar que tanto Malharro cómo sus discípulos entendieron en clave política tales disputas.

Aun Claude Monet, desde mediados de 1880 reorientaba sus búsquedas en un sentido subjetivista. Sus obras desde los años '80 presentan un carácter muy diferente de su producción anterior: "Su posición evolucionaba del objetivismo pictórico al subjetivismo" –afirma Petra Ten Doeschate Chu– cada vez más llamó la atención sobre su visión personal de la realidad, presumiblemente para sugerir al espectador que no hay realidad cognoscible."³⁰

En los '90 esto se hizo evidente en la extensa serie de *Parvas*. Pintó más de treinta telas en las que ensayó variaciones emotivas de color en exactamente el mismo (austero) motivo. El galerista Durand Ruel expuso 15 de ellas en 1891. Fue una exposición inédita, no sólo



Claude Monet, *Meules, fin de l'été, Giverny*, 1891, óleo/tela, 60.5x100.5 cm., Musée d'Orsay, París



Martín Malharro, *Las parvas (la pampa de hoy)* 1911, óleo s/tela, 67x88 cm., MNBA, Buenos Aires

por ser raras entonces las exposiciones individuales en una galería, sino por el impacto de austeridad casi minimalista del conjunto de parvas de heno, sutiles variaciones de un único e inamovible motivo: una única parva, en el centro de la tela, destacando su forma neta sobre el fondo de una hilera de árboles perfectamente regular. El color, diferente en cada una de ellas, más que las variaciones de luz observada aparecían como expresión de diferentes aproximaciones estéticas a un motivo casi abstracto.

¿Las vio Malharro alguna vez? Creo que sí, o al menos tuvo presente ese modelo durante su estadía en París.

En julio de 1899 Martín Malharro posó para una fotografía en su atelier de París, rodeado de cuadros y esculturas, acompañado de su hijo y mirando a cámara con una mirada entre desafiante y socarrona. Se la envió montada sobre una cartulina a su amigo Francisco Grandmontagne, quien residía en Buenos Aires desde 1880. Había fundado la revista *La Vasconia*, dedicada a la colonia vascongada de la República Argentina, la que dirigió durante nueve años y que publicó dibujos de Malharro desde el primer número. La foto tenía una dedicatoria: "Grandmontagne: Admirador de tu labor y de tu talento te dedica este recuerdo Martín A. Malharro. París, julio 1º de 1899."³¹



Martín Malharro, *Parvas*, 1900, óleo s/ tela, 37x54 cm., col. Juan A. Argerich, Buenos Aires

Éste publicó inmediatamente la foto en *Caras y Caretas* con el epígrafe: "Martín A. Malharro en su estudio de París"³², acompañada de un breve texto sin firma, en el que informaba que había recibido noticias de su amigo pintor, quien le contaba que "comienza a llamar la atención en París, colaborando con notables dibujos en las principales revistas, entre ellas el *Figaro*, donde constantemente aparecen dibujos suyos".³³

La fotografía fue reencuadrada para su publicación, con lo cual, parte de la pared de cuadros a su espalda quedó cortada. En ella, si se mira la foto completa, aparecen junto a una considerable cantidad de paisajes, al menos tres estudios diferentes de parvas de heno. Una de ellas, en particular, de pequeño formato, a la izquierda de la figura del artista, tiene una disposición prácticamente idéntica a las expuestas por Monet en Durand Ruel poco antes.

Si pensamos en una serie a esas *Parvas* tempranas, parisinas³⁴, con la de 1911 en el MNBA (que lleva por subtítulo "la pampa de hoy"), es posible advertir una reflexión en términos estilísticos que persistió a lo largo de toda su vida: la luz, el color, no fueron para él datos objetivos de la naturaleza a imitar sino formas

de expresar y comunicar sus ideas, fuertes y precisas, sobre el arte y la sociedad. Ideas que volcó en su preocupación pedagógica (en la enseñanza de los niños como en la guía de sus discípulos pintores) tanto como en su actividad crítica y periodística, en sus caricaturas anarquistas tanto como en sus paisajes, siempre atravesados de una actitud reflexiva. Sus pinturas no fueron impresiones captadas en un momento preciso de una realidad objetivable sino resultado de un proceso de simbolización y síntesis de elementos que resultaban de una profunda compenetración con el paisaje nacional: la pampa, sus árboles, sus noches y sus ranchos a la luz de la luna, los arroyos, las sierras lejanas y azules. No había "asunto" como había observado agudamente uno de sus cronistas de 1902. Había su espíritu idealista frente a la naturaleza. Malharro fue un anarquista convencido de la posibilidad de cambiar el mundo, y de la operatividad del arte para hacer nacer hombres nuevos en la Argentina.

* CONICET-UBA-UNSAM

² Cfr. Laura Malosetti Costa, "The example of Millet: the role of the press in the process of emergence of a public space for fine arts in Buenos Aires (1880-1900)" En: Heusser, Martin, Michéle Hannoosh, Eric Haskell, Leo Hoek, David Scott y Peter de Voogd (eds.) *On Verbal / Visual Representation. Word & Image Interactions 4*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2005, pp. 43-52.

³ Cfr. por ej. "Le 'symbolisme en peinture' et la littérature" *Revue de l'art* 98 (1992) pp. 13-23. *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London, Reaktion Books, 2002.

⁴ Kirk Varnedoe, "Naturalism, Internationalism, and the Progress of Scandinavian Art." En: *Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting*, New York, The Brooklyn Museum, 1982 pp. 14-66.

⁵ Cfr. Terence Lane, *Nineteenth-Century Australian Art in the National Gallery of Victoria*, 2002.

⁶ La exposición *Fernand Khnopff* fue inaugurada en el Royal Art Museum en Bruselas en enero de 2004.

⁷ Dominique Marechal "Fernand Khnopff [1858-1921]" en: Frederik Leen (curator), Gisèle Ollinger-Zinque, Dominique Marechal, Francisca Vandepitte y Sophie Van Vliet, *Catálogo Exposición Fernand Khnopff Inner Visions and Landscapes*, Bruselas, Royal Art Museum, 2004. La traducción es nuestra.

⁸ Fernand Khnopff, *L'étang du Ménil*, óleo, 54x105 cm., Viena, Kunsthistorisches Museum. Cfr. por ejemplo *Primavera de los sauces* (1910) de Martín Malharro, óleo 55,5x95,5 cm., col. Martín Malharro, o su acuarela *Paisaje* (1907) 25,6x35,8 cm., MNBA.

⁹ *La arboleda*, 1911, acuarela 34,7x51,3 cm., Museo Nacional de Bellas Artes. *El viejo árbol*, 1908, acuarela 35x50 cm., col. Galería Zurbarán, Buenos Aires.

¹⁰ Cfr. Marcelo Pacheco, "La construcción del discurso histórico", *La Maga*, 28 de setiembre de 1994, p.35. Este artículo provocó una respuesta polémica del bisnieto del artista publicada unos días después en el mismo medio (12 de octubre de 1994).

¹¹ Ana Canakis, "Malharro, un innovador" En: *Catálogo Exposición Malharro*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2006 p. 47.

¹² José Emilio Burucúa y Ana María Telesca, "El impresionismo en la pintura

argentina. Análisis y crítica." Premio Bional 1988 Ciencias y Humanidades. Buenos Aires, Fundación Caja Nacional de Ahorro y Seguro, 1988, pp. 74-109.

¹³ Art. cit. p. 100.

¹⁴ Diana Wechsler, "Restauración historiográfica: el caso Malharro (1865-1911)" ponencia presentada en las *Segundas Jornadas de Arquitectura Rioplatense*. Buenos Aires, 1989 (mimeo). Miguel Muñoz, "De pinceles y bigotes. La pintura de Martín Malharro y la crítica de su época." En: *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1997. pp. 21-29.

¹⁵ "El pintor Malharro y su exposición" Recorte sin identificación de la publicación, 18 de abril de 1902. Archivo Martín Malharro, Bell Ville.

¹⁶ "La exposición Malharro. El primer vistazo." *El Diario*, 15 de abril de 1902.

¹⁷ *Ídem*.

¹⁸ "Exposición Malharro. Evolución moderna. El impresionismo. Un sectario meritorio" *El País*, 17 de abril

de 1902. El cronista se mostraba bien informado de los movimientos artísticos posteriores a 1880; "En los últimos tiempos transcurridos los pintores, alejados de toda escuela y entregados tan sólo a su credo particular y profesando ideas liberatísimas sobre estética y tecnicismo del arte, marcharon cada uno por lado diferente, y de este divorcio de opiniones, de esta confusión, casi casi de esta anarquía, surgieron los modernos sistemas que se titulan *impresionismo*, *idealismo*, *naturalismo*, *prerrafaelismo* y *realismo*, no faltando tampoco artistas que toman lo mejor de cada uno de estos estilos para pintar maravillosos cuadros. El señor Malharro practica dos de estos sistemas: el *impresionista* y el *idealista*, especialmente el primero."

¹⁹ "Exposición Malharro" *La Ilustración Artística* recorte s/f Archivo Martín Malharro, Bell Ville.

²⁰ Cfr. María Isabel Baldasarre, "La pintura de la luz arriba a la capital porteña. Reflexiones sobre la recepción del impresionismo y el arte moderno francés en Buenos Aires." En: AA.VV., *III Jornadas de Estudios e Investigaciones. Europa y Latinoamérica. Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, 1999 (CD ROM).

²¹ Martín Malharro, "Pintura y escultura. Reflexiones sobre arte nacional", *Ideas* año I, n° 1, mayo de 2003 pp. 56-63. El énfasis es del autor.

²² *Ídem*, pp. 57-58.

²³ Martín A. Malharro, "Del patriotismo en el arte", *La Nación Suplemento Semanal Ilustrado*, 8 de octubre de 1903. La copia de "Una dama porteña en el templo" había sido realizada por Jiménez.

²⁴ Martín A. Malharro, "Palliére" *El Diario, Suplemento del Domingo*, p.2 c.1.

²⁵ *Ídem*.

²⁶ Carlos Giambiagi analiza el estilo de su maestro Malharro en 1910, buscando la huella de sus enseñanzas, su devoción por Millet y su crítica a los impresionistas, y encuentra que: "Los sauces de años anteriores, la Pampa de ayer, son obras de reacción a su impresionismo. Diría que proceden directamente de Millet y acusan un sentimentalismo bien romántico. ¿Qué tienen de exagerado,

a pesar de todo? ¿No está recargado el acento emotivo? ¿No tienen algo, sutil y escondido, casi impalpable, de sentimentalismo cursi? [...] Fue cuando nos decía, como un defecto, que los impresionistas magnificaban el color, y estaba poseído por el patetismo de Millet." Carlos Giambiagi, *Reflexiones de un pintor*. Buenos Aires, Stilcograf, 1972 pp. 99-100.

²⁷ Emilio B Coutaret, "El pintor" En: *ARS. Número Malharro*. Año III, n° 18, La Plata, octubre de 1911, pp. 3-8.

²⁸ Cfr. Petra Ten-Doesschate Chu, "Neo-Impressionism and Utopianism: Signac and Pissarro", *Nineteenth Century European Art*. New York, Prentice Hall & Harry N. Abrams, 2003, pp. 405-407.

²⁹ Cfr. Darío Gamboni, *Potential Images*, cit. pp. 105-106.

³⁰ *Op. cit.*, pp. 408-9.

³¹ Para un análisis de esta imagen en relación con las fotografías de artistas en el fin de siglo Cfr. María Isabel Baldasarre: "La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada." En: Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (eds.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2008 (en prensa).

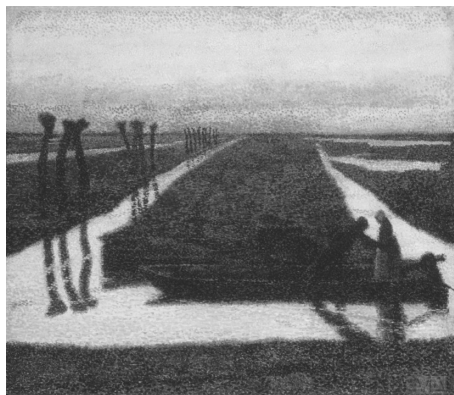
³² Publicado en *Caras y Caretas* el 26 de agosto de 1899. La fotografía está en el Archivo General de la Nación, con las etiquetas, marcas de edición y el sello de la revista. No fue publicada completa sino que se cortó la parte superior.

³³ Sin embargo, no aparecen dibujos firmados por Malharro en *Le Figaro* en los meses previos a esa carta. Entre enero y julio de 1899, el periódico publicaba una caricatura cada dos o tres días, todas ellas firmadas: prácticamente la mitad de ellas se debieron al ya célebre Caran D'Ache (seudónimo de Emmanuel Poiré) quien dibujaba cada lunes para *Le Figaro* desde 1895. Alternaban sus dibujos inconfundibles, lineales y netos, con las caricaturas de René Georges Hermann-Paul, Cyrano y un dibujante que firmaba Cow-Boy (por lo que es plausible que fuera americano del norte), en el que es posible ver ciertas semejanzas de estilo con las caricaturas que, al regreso, publicara Malharro en la revista *Martín Fierro*. Sin embargo, más allá de esa cercanía de estilo (que también podría atribuirse a que Malharro al regreso siguió la manera del Cow-Boy) no tenemos ningún otro indicio de que nuestro artista tuviera un lugar tan importante en *Le Figaro*. No quedaron dibujos en su archivo, ni guardó (hasta donde sabemos) ejemplares de la revista francesa con sus imágenes. Más bien, la poca trascendencia que él mismo y luego sus discípulos dieron a sus producciones como dibujante durante la estadía en París nos hace pensar que trabajó haciendo ilustraciones para publicidad, que aparecían todos los días en la última hoja de aquella prestigiosa publicación.

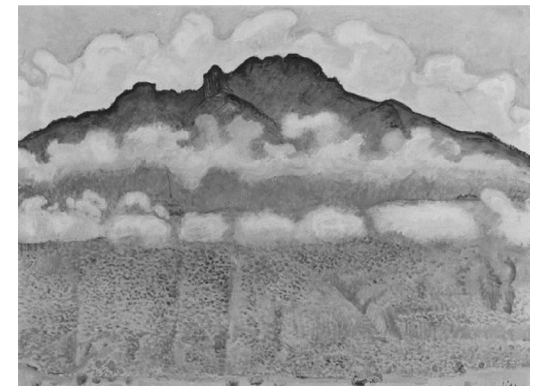
³⁴ Una de ellas (óleo sobre tela, 37x54 cm), perteneciente a la colección de Juan A. Argerich, se pudo ver en la retrospectiva del MNBA en 2006. (Cat. p.58)



Emile René Menard, *La nube*, 1896, pastel s/papel, 47x65 cm., col. part. París



Jan Toorop, *Broek in Waterland*, 1889, óleo s/tela, 68.6x76.2 cm., Indianapolis Museum of Art



Ferdinand Hodler, *Andey Peak, Arve Valle in Haute Savoie*, 1909, óleo s/tela 67.5x90.5 cm., Musée d'Orsay, París

Del patriotismo en el arte¹

Creo que en un pueblo como el nuestro no deben dejarse pasar impunemente afirmaciones tan categóricas como las que, referentes a la supremacía indiscutible del arte italiano, se han hecho últimamente.

Aquí, donde no tenemos más tradición artística que la del reflejo ajeno, existe sin embargo una lucha de tendencias, de escuelas, de manifestaciones, que, escudadas en nacionalidades determinadas, pugnan por ejercer una influencia ú obtener un mercado que empieza a ser de alguna importancia.

Pero es necesario que el favoritismo, y sobre todo el patriotismo, no ciegue a unos y a otros; es necesario que de un cuadro, de un monumento, o de una manifestación de arte cualquiera, no se haga una cuestión de nacionalidad, cuestión de escuelas, pues ellas no existen en el Arte, en el que sólo caben marcas, denominaciones, para poder aclarar, clasificar, determinar y explicar, tendencias o manifestaciones distintas.

El arte es uno, sin banderas ni banderolas; no es, ni puede ser privilegio constante ni absoluto de pueblo ni de raza alguna. Florece lozano en donde quiera que encuentre ambiente propicio para ello, sin preocupaciones étnicas antojadizas, sin preferencias especiales por esta o aquella nacionalidad. Querer, pues, encerrarlo en límites estrechos, representa desvirtuarlo, empujarlo o aniquilarlo por completo.

A nadie se le puede ocurrir que por haber sido Grecia patria de Fidias y Poenios, de Praxiteles y de Policleteo, mantenga aún el cetro de la escultura, en la que esos sublimes artistas fueron dioses.

No puede admitirse, por consiguiente, que, parapetados en las glorias de su pasado, pretendan los italianos conservar eternamente su preponderancia artística con Cimabue y Giotto, con Rafael y Miguel Angel.

Y callar estas cosas, significa otorgar, dar carta de ciudadanía a errores que, sin importancia a primera vista, pueden ser de gran trascendencia en un porvenir tal vez no lejano.

En tal convicción, pues, nos permitimos opinar contra una supremacía que se afirma tan categóricamente, la que importa el desconocimiento de esfuerzos que a todos enaltecen, al mismo tiempo que una injusticia de la cual no deseamos hacernos cómplices.

Lejos de mantener su preponderancia artística, la Italia moderna ha quedado rezagada a un lugar muy secundario en



Odilon Redon, *Arbres et Maisons: Vue d'Hiver*, c. 1880, óleo s/ tabla, 33x24,1 cm., Montgomery Gallery, San Francisco

cuanto a la pintura y a la escultura se refiere.

No es suficiente fundamento la opinión del ruso Novicow para hacerse tan temeraria afirmación como la que motiva estas líneas. Los hechos consumados son prueba más elocuentes que la opinión de un hombre que puede entender mucho de sociología y muy poco de arte: susceptible como humano, de preferencias antojadizas, y el que no representa, por otra parte, autoridad alguna en cuestiones estéticas.

El observador que profundice un poco el movimiento artístico de estos últimos cuarenta años, sereno el espíritu, sin chauvinisme, sin parti-pris, comprobará, sin gran trabajo, que es precisamente Italia la nación que en este espacio de tiempo no ha producido un solo artista cuyo genio haya revolucionado el Arte, enriqueciéndolo con alguna nueva conquista, de esas que significan un progreso, una brecha hacia nuevos horizontes, un adelanto cualquiera.

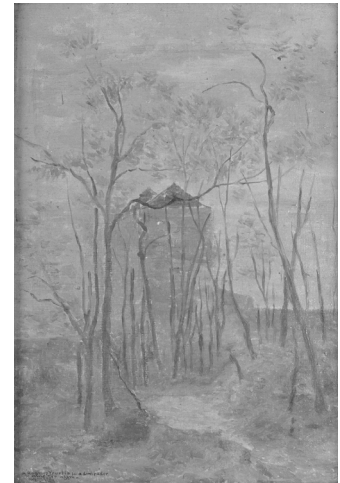
Aferrada a la tradición gloriosa, que la hizo cuna del Arte, se ha mantenido reacia a la evolución de las ideas y de la técnica, resultando de ello un estancamiento, una decadencia, que puede o no ser pasajera; pero en todos los casos fácil de comprobar. Su más gran figura en el Arte contemporáneo, es sin disputa alguna, Giuseppe Segantini, artista de los que entran pocos en siglo y cuya muerte representa una pérdida irreparable, tal vez por muchos años. Es el primero que, rompiendo con el clasicismo amanerado y triunfante de su tierra, señala nuevas rutas, planteando valientemente los principios de su divisionismo, el que lo presenta hoy como una de las grandes personalidades de su época.

Pero este artista grande y generoso, en su admiración por el genio del francés Jean François Millet, no tuvo a menos estudiarlo hasta identificarse por completo la técnica de su primer manera.

El divisionismo también ya lo había presentido marcándolo con su potente garra el genio de Eugène Delacroix.

Tales son los antecedentes de la más severa, de la más genial figura del arte italiano de estos últimos tiempos. Después, cuenta con muchos nombres como el de Michetti, representantes todos de la tradición, de la manera, de la escuela, del pasado, muy respetables por cierto, los que, asumiendo el carácter de grandes personalidades dentro del ambiente italiano, sólo significan figuras muy secundarias en el Arte universal. Y a esto se limita todo el movimiento artístico de cincuenta años en Italia.

Creo íntimamente que hay motivos sobrados para esperar que esta crisis afligente será pasajera; pienso que una reacción



Martín Malharro, *Château des Brouillards*, 1900, óleo s/ tela, 35x24 cm., Museo Casa de Yrurtia Buenos Aires

favorable encauzará a este pueblo hermano en las corrientes modernas, en cuanto al arte se refiere, siguiendo así su movimiento actual en las ciencias y en la literatura, con las cuales enorgullece a la humanidad toda. Tengo la convicción profunda de que se producirá otro renacimiento; espero en nobles y valientes ímpetus de progreso que, moderando en algo la adoración de un pasado glorioso –susceptible de convertirse en rutina- e inspirándose en los principios que rigen a la naturaleza y a la vida, más que en las satisfacciones venales que proporciona el patriotismo sin freno, nos permita contemplar, satisfechos, el resurgimiento de una nueva manifestación de arte potente, expresión de una raza fuerte, de un pueblo artista, el que en estos momentos, repito, está adormecido en sus laureles, entregado a los arrullos de cantores que lo embelesan, en la admiración de sus propios defectos, de sus más nobles debilidades.

Hijo de las Pampas de esta tierra, sin preferencias especiales por nacionalidad alguna, como artista, como amante del progreso en cualquiera parte que él se manifieste, creo injusta, y perjudicial a la cultura de este ambiente, supremacías que no tienen más valor que el artificio con que se las viste.

Francia, Inglaterra, Alemania, Austria y Bélgica, España y Holanda, poseen artistas que, aprovechando del pasado, han sabido hacerse independientes a su debido tiempo, para ser de su época, para investigar por cuenta propia, uniendo a las enseñanzas de la tradición los progresos del presente, sin patriotismo, sin más ideal que el del Arte, Jules Breton, Jean Paul Laurens, Léon Bonnat, Alfred Roll, Jules Levebre, Dagnan-Bouveret, Charles Cotet, Carolus Duran, Henner, Henri Martin. A. Besnard, entre los franceses. Alma Tadema. Herkomer, Salomon-Solomon, Sargent, Macaulay, Stevenson, de los ingleses.

Zuloaga, Yturriños, Sorolla y Bastida, Rusignol y Langlada, entre los españoles; y Kroyer, Fosberg, Lenbach, Müller, Israels, en otros países, todas manifestaciones distintas que, por distintos rumbos, convergen hacia un solo ideal: el Arte. Todos, grandes artistas, consagrados por el mundo entero, más que a una nacionalidad determinada, pertenecen a la humanidad, a la que glorifican con su genio.

Como creadores, como revolucionarios, como hombres que se adelantan a su época; como artistas a quienes deberá el Arte nuevos horizontes, progresos indiscutibles, de los cuales participarán todas las escuelas: Claude-Monet, Renoir, Pizarro, Raffaelli, Degas, iniciadores todos ellos de principios, que se han impuesto universalmente, que adoptan todas las escuelas, indis-

tintamente.

Y basta con estos nombres para demostrar que no hay tal supremacía en cosas en las que no deben existir límites ridículos que no los tuvieron un Cellini y un Ticiano, cuando importaron a Francia el tesoro de su genio; que no los tuvo jamás la Europa cuando enviaba sus artistas a buscar inspiración a Roma.

MARTIN A. MALHARRO

¹Artículo publicado en el Suplemento Semanal Ilustrado de La Nación, Buenos Aires, 8 de octubre de 1903.

²Resulta interesante –en tanto aporta una evidencia más de su antipositivismo– la polémica alusión de Malharro al sociólogo organicista ruso Jacques (Yakov) Novicow (1849-1912) activo en París en el fin de siglo. Su libro: *Les luttes entre sociétés humaines et leurs phases successives* publicado en París en 1893 ocupó un importante lugar en la justificación (a partir de una explicación biológico evolucionista de corte spenceriano a los conflictos sociales) del uso de la fuerza y el avance en la política colonialista francesa, hasta entonces bastante impopular. Cfr. Raymond F. Betts, *Assimilation and Association in French Colonial Theory, 1890-1914*, University of Nebraska Press, 2005. pp. 90-92.