

Eduardo Schiaffino: un pintor en la configuración de la historia del arte y la gestión de museos en Argentina

Eduardo Schiaffino: a painter in the configuration of art history and museum management in Argentina

Alejo Lo Russo

DOI 10.15517/es.v82i2.53434



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Eduardo Schiaffino: un pintor en la configuración de la historia del arte y la gestión de museos en Argentina

Eduardo Schiaffino: a painter in the configuration of art history and museum management in Argentina

Alejo Lo Russo¹

Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

Recibido: 11 de julio de 2022

Aprobado: 31 de octubre de 2022

Resumen

Eduardo Schiaffino, pintor con una formación de taller en Buenos Aires y en París, no solo dio forma a nuevas inserciones laborales en el medio artístico local, sino que debió legitimar su accionar y perspectivas personales. Tan ponderado como cuestionado en vida, su figura fue recuperada en la historiografía desde la década de 1990, cuando se destacó el rol que tuvo en el proceso de desarrollo del ámbito artístico en Argentina entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Nos proponemos en este artículo indagar en los modos en que recurrió a sus fortalezas como pintor y como teórico autodidacta para inaugurar espacios, como la historia del arte o la gestión de museos, en un campo artístico en formación y, al mismo tiempo, legitimar su acción.

Palabras clave: arte; historia del arte; administración de museos; formación de agentes culturales; pintura

¹ Profesor adjunto en las cátedras Historia de las Artes Visuales - Europa siglos XIV-XVI e Historia de las Artes Visuales - Europa siglos XVI-XVIII, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Licenciado en Artes, Universidad de Buenos Aires. ORCID: 0000-0001-9736-2435. Correo electrónico: gabrielalejo@yahoo.com

Abstract

Eduardo Schiaffino, a painter with studio training in Buenos Aires and Paris, not only shaped new labor insertions in the local artistic environment, but had to legitimize his actions and personal perspectives. As weighted as he was questioned in life, his figure was recovered in historiography since the 1990s, when his role was highlighted in the process of development of the artistic field in Argentina, between the last decades of the 19th century and the first of the 20th. We propose in this article to investigate the ways in which he used his strengths as a painter and as a self-taught theoretician to inaugurate spaces, such as art history or museum management, in an artistic field in formation and, at the same time, legitimize his action.

Key words: art; art history; museum administration; cultural agents training; paintwork

Introducción

Los obituarios sobre Eduardo Schiaffino, publicados en la prensa argentina en mayo de 1935, son elocuentes para reconocer los trazos de su imagen pública. Los diversos artículos son sorprendentemente coincidentes en su definición como figura iniciática en una época adversa para el desarrollo del arte en el país. *La Nación*, diario para el cual había colaborado desde 1893², lo presentaba como “*pioneer*” (1935), en tanto que *La Prensa* recurría a las metáforas bíblicas: “Actor y testigo de sus luchas, le correspondió encauzarlas, amparándolas con espíritu de apóstol y de profeta” (1935a, p. 10). Este tópico de la lucha fue recurrente en las necrológicas, sumado al de la incomprensión del entorno: “y como todos los iniciadores Schiaffino vivió la amargura del desconocimiento y tuvo largos días ásperos en que la incomprensión le puso reparos” (El Atlántico, 1935, p. 12). Sin embargo, a pesar de las dificultades que tuvo que sortear, se le reconocía su “gran importancia en la formación del ambiente artístico nacional” (La Prensa, 1935b, p. 16).

Estos comentarios póstumos podrían considerarse como repercusiones de la imagen que el difunto pintor había construido de sí mismo desde sus primeras incursiones en la prensa hacia la década de 1880. En 1910, *La Nación* publicó, en el suplemento especial por el centenario de la Revolución de Mayo, un artículo suyo sobre la historia del arte en el medio local, titulado “La evolución del gusto artístico en Buenos Aires”. La autobiografía, incluida en el texto, destacaba sus múltiples roles desempeñados hasta entonces:

Fue discípulo de Pierre Puvis de Chavannes y de Raphael Collin. Expuso en 1889 en el Salón y en la Exposición Universal de París, en donde su desnudo «Reposo» obtuvo una medalla de bronce. Colaboró en «El Diario» y En «Sud-América». ... organizó la Exposición de Bellas Artes en el Palacio Hume, con tal motivo ingresó como crítico de arte en «La Nación» ... Organizó la primera Exposición anual del Ateneo ... fue director-fundador del Museo Nacional de Bellas Artes en 1895 ... En la administración Roca-Magansco, siendo presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, organizó las becas para estudios artísticos en Europa ... [Fue nombrado] delegado del gobierno argentino para organizar la Exposición Nacional de Arte en Saint Louis (Estados Unidos), que fue la primera y hasta ahora la única exposición argentina de Bellas Artes realizada en el exterior (Schiaffino, 1910, p. 200).

2 El 6 de noviembre de 1893 se publicó la primera colaboración con *La Nación* titulada “En el Palacio Hume. La exposición artística de caridad”.

Hacia 1910, cuando se publicaba este escrito, Schiaffino consolidaba sus credenciales como historiador del arte argentino, al tiempo que cumplía casi quince años dirigiendo el Museo Nacional de Bellas Artes. Como señala Malosetti Costa (2001), hacia las décadas finales del siglo XIX, se manifestó un “despliegue de actividad orientado al desarrollo de las bellas artes” (pp. 16-17) en Argentina, en el marco de un proyecto llevado a cabo por diferentes individualidades. En el contexto de este proyecto, se fueron inaugurando espacios institucionales y configurando los primeros relatos de la historia del arte en Argentina. Sin embargo, estas gestas precedieron en el medio local a la aparición de especialistas. En este sentido, abordaremos la figura de Eduardo Schiaffino – pintor sin formación específica en la literatura artística o en la gestión de museos – partiendo de los interrogantes respecto a qué construcciones discursivas desplegó para justificar la ocupación de esos espacios y qué conocimientos técnicos y conceptuales adquiridos en su formación como artista empleó en el ejercicio de estos.

Según Bourdieu (2012), la autonomización de los campos culturales implica tres condiciones: la aparición de especialistas en la disciplina, la existencia de instancias de consagración específicas y la formación de un mercado de bienes simbólicos³. En este sentido, paralelamente a su accionar en pos del desarrollo del escenario artístico, Schiaffino se dedicó en esta cruzada a construir una imagen pública de sí mismo, en función de persuadir respecto a la idoneidad para el ejercicio de sus diversos roles. Seguimos a Chartier (1990) en cuanto a considerar las prácticas discursivas como productoras de un orden, y coincidimos en reconocer las posibilidades que ofrece su estudio para delinear los modos en que las realidades se construyen y se prestan a la lectura.

Sin instancias de legitimación locales establecidas aún, reconocemos en las estrategias de acción de Schiaffino una apelación a su formación europea como pintor, a sus lecturas y a su avidez como espectador, para ocupar espacios poco o nada transitados en la escena local, tales como los de historiador del arte o gestor de museo. Analizaremos sus producciones discursivas y sus prácticas como director del Museo Nacional de Bellas Artes con el fin de identificar los modos en que desplegó estas estrategias y cimentó estos espacios en el medio artístico local.

³ Según Bourdieu, la autonomía de los campos nunca es completa, siempre es relativa y los campos culturales ejercen una mediación en relación con las condiciones económicas y sociales (Bourdieu, 2002).

Incursiones laborales de Schiaffino

La génesis de un especialista en arte

En 1883, Schiaffino publicaba en *El Diario* una serie de artículos bajo el título de “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento”. El joven pintor definía a Buenos Aires como “un gran cuerpo sin alma” (p. 9) y, luego de desplegar un diagnóstico negativo del medio, llamaba a la intervención del Estado para, entre otras cosas, la fundación de un museo de arte “que sirva de cruzada contra la ignorancia” (p. 10). En estos escritos sentaba las bases de lo que sería su obra historiográfica. Una de las ideas centrales era el destino de progreso augurado para el pueblo argentino en razón de la pertenencia a la raza latina.

Con esta publicación, se ganó el reconocimiento y apoyo de la élite intelectual (Malosetti Costa, 2001) y, al año siguiente, consiguió una beca del Gobierno para formarse en Europa y la comisión de *El Diario* como corresponsal. Según sus propias palabras, este tránsito europeo era el fundamento de su *expertise*:

Pude realizar mi ensueño de ir a estudiar a Europa (...) Del Havre a Venecia y en el espacio de veinte días recorrí vertiginosamente los museos de París, las galerías de la ciudad de Milán, sus iglesias y castillo (...) a este régimen intensivo, habiendo interrogado una por una miles de obras de arte en todos los géneros, pasando revista a todos los maestros de la antigüedad, el Renacimiento y la época moderna, recién maduré mi juicio y pude hacerme una idea personal del mérito absoluto o del valor relativo de las obras de arte (Schiaffino, s.f.b).

Schiaffino planteaba así el tópico empirista de la educación del gusto. Desde el siglo XVIII, el tema sobre la belleza de las cosas sería progresivamente reemplazado en las especulaciones filosóficas por el de la valoración estética y el gusto. El foco estaría puesto desde entonces en los efectos de la belleza en el espectador y, por tanto, se reflexionaría sobre las condiciones del sujeto para apreciar la belleza. David Hume, en el contexto de la corriente filosófica del empirismo inglés, establecía los modos en que la experiencia acumulada en materia estética era fundamental en la educación del gusto y, por ende, en el perfeccionamiento de la capacidad de juzgar la belleza natural o artificial (Rogliano, 2001; Oliveras, 2004).

Además de formarlo como artista y experto en arte, la estadía europea le permitió a Schiaffino ejercer también el rol de asesor e intermediario en la adquisición de obras. Se conserva correspondencia que documenta el asesoramiento en adquisiciones a Felipe Piñeiro⁴, así como la intermediación entre el pintor francés Raphaël Collin y el comprador argentino Martín Viñales⁵. La confianza que los coleccionistas depositaban en él se basaba en sus conocimientos en la materia. Asimismo, las frecuentes incursiones en la prensa, y la medalla que su cuadro *Reposo* había obtenido en la Exposición Universal de París de 1889, habían cimentado aún más sus credenciales como artista y experto en arte. A su regreso a Buenos Aires en 1891, esta imagen pública sería fundamental para su incursión en áreas como la crítica y la historia del arte, la organización de exposiciones y la gestión museal.

La historia del arte

A lo largo de gran parte del siglo XIX, previo a la institucionalización de la escena local mediante museos o academias, los discursos sobre el arte fueron el dominio de entusiastas no especializados. La prensa porteña manifestaba esta situación hacia mediados del siglo XIX en un contexto donde se afianzaba el interés por los asuntos artísticos. Un artículo que inauguraba, en 1858, la sección artística en *La Tribuna* admitía estas falencias profesionales:

Aunque pertenecientes al gremio del vulgo profano, y sin atrevernos a blasonar de artistas, ni tan poco [sic.] de aficionados ínclitos, podemos, al menos, vanagloriarnos de haber sido amantes siempre fieles de las artes, quemando en los altares de aquellos templos, a falta del incienso de la inspiración, el de la más pura imparcialidad. Innumerables viajes, amistades personales y circunstancias fortuitas, nos han sucesivamente relacionado con las figuras artísticas, que resplandecen al primer plano del siglo XIX, y no lo referimos por un sentimiento de amor propio, sino como una disculpa para atenuar nuestra debilidad (*La Tribuna*, 1858, p. 9).

⁴ En una carta, Piñeiro pide asesoramiento a Schiaffino para la compra de un cuadro de Jean Raymond Hippolyte Lazerges (Piñeiro, 1887).

⁵ En una carta de 1887, Schiaffino menciona un cuadro de Collin que Viñales compraría por su intermedio (Schiaffino, 1887).

Los comentarios del cronista anónimo daban cuenta, por un lado, de la carencia hasta entonces en Buenos Aires de lo que podríamos denominar ampliamente como ‘profesionales en la producción textual sobre temas artísticos’ y, por otro, en la certeza de que ese lugar podía ser ocupado por los artistas.

En 1893, ya de vuelta en Buenos Aires, luego de su periplo formativo europeo entre 1884 y 1891, Schiaffino se presentaba en la prensa como voz autorizada para ‘guiar’ a los lectores en la interpretación de las obras europeas antiguas y contemporáneas de la exposición organizada por él en el porteño Palacio Hume ese año:

El público, aún aquel que pertenece por nacimiento o su posición adquirida, al rango principal, suele pasar indiferente como lo haría un sordo junto a una orquesta, ante ciertas obras que deberían detener su atención (...) Es por esta razón, y como un simple itinerario, que hoy ofrecemos a los lectores de *La Nación* estas breves indicaciones (Schiaffino, 1893, p. 8).

Las sucesivas reseñas que escribió sobre la exposición evidenciaron sus parámetros valorativos y se caracterizaron por la apelación al recurso de la comparación entre artistas contemporáneos y del pasado. Así, los dibujos de Edgar Degas eran considerados “dignos por su nobleza y corrección de los más grandes dibujantes del Renacimiento” y “Raffaëlli es uno de los espíritus más flexibles en el arte contemporáneo y habría que remontarse hasta el divino Leonardo para hallar el modelo de sus múltiples aptitudes” (Schiaffino, 1893, p. 9). Estas referencias al pasado para interpretar el presente daban cuenta de un gran conocimiento de la tradición artística occidental – fruto de su formación artística y sus recorridos europeos –, así como de una explícita perspectiva histórica de su mirada crítica.

Ya en sus incursiones en la prensa como crítico o comentarista de asuntos artísticos en general desde la década de 1880, Schiaffino había desplegado narrativas propias de la historia del arte. En 1885 esbozaba, en el artículo “El estudio del arte en París una trayectoria del arte italiano”, apelando al biologismo como un proceso de surgimiento, desarrollo y ocaso: “Desde la segunda mitad del siglo XIII hasta fines del siglo XVI, se estudiaba el arte en Italia, o lo que es lo mismo, desde Cimabue hasta los hermanos Carracci, quienes marcan la decadencia de sus gloriosas escuelas” (Schiaffino, 1885, p. 14). Reconocemos aquí elementos del esquema historiográfico vasariano que inicia su recorrido y

señala el renacer del arte en la figura de Cimabue⁶. Las *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* de Giorgio Vasari – autor renacentista leído por Schiaffino⁷ – establecieron lo que se convertiría en la tradición crítica e histórica del arte aún vigente en el siglo XIX (Preziosi, 2009)⁸. Las referencias más frecuentes en sus artículos revelan lecturas de reconocidos autores del siglo XIX como Hippolyte Taine, John Ruskin, Alexis François Rio o Charles Blanc.

Sus incursiones en la historiografía del arte en Argentina se iniciaron en 1896, cuando publicó en la revista porteña *La Biblioteca*, dirigida por el francés Paul Groussac, “El arte en Buenos Aires. (La evolución del gusto). I El limbo”. Es este texto, desplegó un panorama estético de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XIX. Mientras tanto, “El arte en Buenos Aires. (La evolución del gusto). II Iniciación” abordó el tema de los artistas europeos activos en el medio local hacia las décadas centrales del siglo. Ambos textos se reeditaron con pocas alteraciones en 1909 para la revista *Athinae* (números 8, 9 y 13). Al año siguiente, serían incluidos como la parte inicial del ya mencionado *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, un relato histórico más extenso del arte en Argentina. El artículo retomaba los criterios vasarianos de la historia del arte. En un ordenamiento cronológico y evolutivo, se sucedían acontecimientos artísticos, observaciones sobre el contexto visual y biografías de artistas desde inicios del siglo XIX, desplegados en cuatro momentos: ‘el limbo’, ‘la iniciación’, ‘los precursores’ y ‘primeros resultados de la «escuela argentina»’.

⁶ Organizado como una sucesión de biografías en tres épocas, el libro se adhiere a una concepción cíclica de la historia en la que el lapso comprendido entre la vida de Cimabue y la de Miguel Ángel es entendido como un organismo viviente que nace, se desarrolla y alcanza su madurez (Preziosi, 2009).

⁷ Sus referencias a *Las Vidas ...* de Giorgio Vasari son frecuentes en sus escritos. El libro figuraba, asimismo, en la biblioteca del museo durante su dirección. En el manuscrito titulado *Inventario del Museo Nacional de Bellas Artes en septiembre de 1910*, figuran en la página 187 consignados diez volúmenes de *Vies de peintres [Vidas de pintores]* de Vasari en la biblioteca del museo (Archivo General de la Nación, 1910).

⁸ Según Preziosi (2009), la evolución progresiva del arte florentino se describió en el texto de Vasari como una recapitulación de los procesos artísticos que condujeron a las glorias del arte antiguo porque, en su opinión, los artistas florentinos y antiguos estaban lidiando con problemas artísticos similares relacionados con la representación y la imitación de la naturaleza.

Finalmente, en 1933 publicaría el libro *La pintura y la escultura en la Argentina (1783-1894)* que, como fruto de veinte años de investigaciones, sería considerado un punto de referencia obligado para cualquier estudio posterior sobre el arte en el país (Burucúa, 1999).

La escritura historiográfica de Schiaffino expresa frecuentemente juicios de valor sobre los artistas y sus producciones, basados en fundamentos formales adquiridos en su trayectoria formativa. Así, *La laveuse de vaisselle* de Graciano Mendilaharsu era considerado por él como un cuadro de “factura exquisita” (Schiaffino, 1910, p. 198), en tanto que Martín Malharro, pintor cercano a las experiencias impresionistas, evidenciaba “las exageraciones que suelen caracterizar a los adeptos a las escuelas avanzadas” (Schiaffino, 1910, p. 199). Asimismo, sus juicios críticos eran legitimados por comparaciones entre el presente y la tradición, que podía establecer gracias a sus lecturas y a su extenso conocimiento de los museos europeos.

Sin una formación teórica formal en el área, Schiaffino fue pionero en la configuración del relato historiográfico del arte en Argentina. Si bien la historia del arte ya se había incorporado en los planes de estudio de las universidades alemanas hacia la década de los años 1840, y se consolidaba como disciplina en el resto de Europa y Estados Unidos hacia finales del siglo (Preziosi, 2009), en Buenos Aires los primeros cursos regulares sobre la materia se dictaron hacia la década de los años 1890 en la academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Tuvieron su continuidad hacia los primeros años del siglo XX en la Academia Nacional de Bellas Artes.

La ponderación histórica fue cambiante respecto a estas incursiones historiográficas de Schiaffino. En 1937, dos años después de su muerte, José León Pagano publicó el primer tomo de *El arte de los argentinos*, en el que desacreditaba la labor teórica de Schiaffino al señalar que “el crítico vaciló a ratos, el historiador se desvió por momentos”, aunque le asignaba el mérito de “integrar el núcleo primigenio, cuando fue necesario desbrozar el campo antes de abrir el surco” (p. 387). Desde la década de los años 1990, fueron prolíficas y reveladoras las indagaciones sobre Schiaffino respecto a su producción teórica y su rol en el proceso de institucionalización artística. Malosetti Costa (1999) resaltó, en los escritos del pintor argentino, la idea de que el desarrollo del arte, como el de las ciencias, era fundamental para asegurar el progreso y la prosperidad del país. Burucúa (1999) lo consideró iniciador de la historiografía artística argentina y señaló en sus obras la influencia de la sociología positivista de Hippolyte Taine.

Las revisiones de la figura de Schiaffino en las últimas décadas permitieron formular nuevas interrogantes sobre sus desempeños laborales al considerarlos en el entramado de un proyecto más amplio y colectivo de configuración del campo artístico (Malosetti Costa, 2001). Como actor central en este proceso, Schiaffino se involucró de lleno en la tarea, recurriendo a sus fortalezas. Sin una formación específica en el área de la historia del arte, apeló a su capital cultural incorporado⁹, a su tránsito por talleres, a sus lecturas y a su prestigio público como artista, para ejercer estas disciplinas y darles entidad en un escenario en formación. Previo a la etapa de profesionalización de la historia del arte en Argentina, Schiaffino inauguraba este espacio desde su perspectiva de artista y con base en sus recorridos.

La gestión de museos

En 1895, el ministro de Instrucción Pública, Antonio Bermejo, nombró a Schiaffino director y conservador del recién fundado Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, pionero en el país. Sin un equipo de trabajo especializado para dividir tareas, el director asumía la gestión plena de la institución. Nos interesa detenernos en dos áreas fundamentales en la administración museal: las políticas adquisitivas y las consideraciones sobre autorías, por las que el primer director puso a prueba su imagen de experto.

En 1907, el crítico guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1907) elogiaba en la prensa las habilidades de Schiaffino para adquirir en Europa un importante lote de piezas para el museo con un presupuesto limitado y transcribía en el artículo sus testimonios, en los que se parangonaba con los coleccionistas expertos, no solo por sus conocimientos, sino también por la libertad de decisión: “Raros son los directores de museo que pueden proceder como los coleccionistas verdaderos: ir a las fuentes y descubrir personalmente las obras de arte que yacen en los limbos” (p. 158).

Estas habilidades eran manifestadas en una autobiografía inédita en la que Schiaffino relataba, en tercera persona, una anécdota vivida en Amberes en 1890:

... descubrió en poder de un anticuario tres cuadros flamencos, aparentemente anónimos ... De regreso en París, como el amigo no estaba en situación de

⁹ Bourdieu (2000) diferencia tres formas o estados del capital cultural: incorporado, objetivado e institucionalizado. El capital cultural incorporado implica un proceso de interiorización mediante el aprendizaje a lo largo del tiempo.

apreciar el alto valor de aquellas viejas pinturas adquiridas casi por nada, lo llevó con ellas ante el Conservador del Louvre, Conde Durrieu, quien literalmente asombrado por la rareza de las obras les dijo: «Si ustedes quieren venderlas (las tres) al Museo del Louvre, no tienen más que presentarlas a la Comisión de compras, serán adquiridas» (...) Uno de los cuadros es el Bebedor en una taberna de David Teniers, firmado con su monograma, el segundo una cabeza de carácter de Craesbecke, ilustre pintor anvernés, (...) el tercero un primoroso Retrato femenino, época de Luis XV Miss George Harding. Tal fue para Schiaffino la revelación de su vocación de experto, que años después habría de servirle para crear de la nada el Museo N. de Bellas Artes, en donde repetiría sin número de veces su hazaña de Amberes.” (Schiaffino, s.f.a, p. 7-8).

El prestigio del que gozaba el director del museo como ojo entrenado en el arte de diversas épocas también era reconocido en la prensa. En 1902, *La Nación* señalaba respecto a sus conocimientos: “Su cultura supera infinitamente la de la mayor parte de los hombres de su profesión, aún en Europa” (p. 15). El artículo remarcaba su capacidad para reconocer los méritos artísticos de las obras a partir de sus recorridos como estudioso autodidacta:

... se ha hecho por sí sólo de un vasto caudal de conocimientos ... Los viajes, las lecturas, los estudios en el taller, recibieron un complemento apropiado para el examen largo, paciente, apasionado por las obras maestras. Aprendió a conocer las escuelas, a los pintores célebres de cada una y sus diferentes maneras, y a reconocer el valor relativo de un trabajo con referencia a los demás de un artista (La Nación, 1902, p. 15).

Schiaffino aplicó estas destrezas en el terreno de las atribuciones. Las obras europeas de los siglos XV al XVIII que ingresaban mediante donaciones o legados, o a las que el museo podía acceder con sus limitados recursos, planteaban el problema de la falta de documentación para establecer autorías fundamentadas. El director apelaba entonces a su experiencia y conocimientos para proponer atribuciones. La edición de 1900 de la guía para viajeros *Baedeker* informaba que el *Ecce Homo*, que el museo había adquirido con la autoría de Murillo, “hasta que la Dirección del Museo creyó deber restituir al genio de Juan de Joanes esta magnífica obra, debido a la analogía que existe entre este *Ecce homo* y otros del insigne pintor español” (Martínez, 1900, p. 161). Del mismo modo, el *Éxtasis de San Francisco* de Ribera pasaba a ser de Eustache Le Sueur (Martínez, 1900).

Respecto al *Retrato de un burgomaestre*, anteriormente atribuido a Rembrandt y a Rubens, la guía informaba: “la Dirección del Museo ha optado por una tercera atribución, no menos ilustre, pero que considera más plausible, la de Van der Helst” (Martínez, 1900, p. 165).

Un caso singular en este sentido fue el de las autorías de las obras que se sumaron al acervo del museo en 1895, provenientes de la colección de Adriano Rossi. Muchas de las atribuciones con las que ingresaron las obras fueron cambiadas en la exposición inaugural del museo en 1896. Si quitamos las treinta y tres obras de Ignacio Manzoni que mantuvieron su autoría, de las cuarenta y ocho restantes, veintidós cambiaron de atribución una vez dentro del museo. De este modo, cuatro obras consideradas anónimas en el legado pasaban a adjudicarse a la tradición italiana. Entre ellas, destacan las de Benozzo Gozzoli, Daniele Crespi y la escuela de Canaletto (Navarro, 2016).

Hacia 1907, comenzaba a cuestionarse el carácter unipersonal de las decisiones en el museo. La libertad de la cual disponía el director para decidir sobre las adquisiciones culminó en ese mismo año cuando la Comisión Nacional de Bellas Artes pasó a tener potestad sobre el museo y los destinos de su presupuesto.

En 1910, en el contexto de los festejos del centenario, la tensión entre el museo y la comisión era evidente¹⁰. Para el 1 de septiembre, el Congreso habilitaba por ley a la Dirección del Museo Nacional de Bellas Artes para la adquisición de “pinturas, esculturas y dibujos, de la Exposición Internacional de Arte del Centenario, hasta un valor de \$200.000 moneda nacional” (Registro Nacional de la República de Argentina, 1910, p. 189). Unos días después, el 9 de septiembre, un decreto del Poder Ejecutivo quitaba a Schiaffino la autoridad sobre las compras, al establecer que las decisiones sobre el tema estarían en manos de la comisión (Registro Nacional de la República de Argentina, 1910, p. 191). Ese mismo mes, la revista *Athinae* (1910) informaba que la comisión había enviado una nota a Rómulo Naón, ministro de Justicia e Instrucción Pública, en la cual señalaba que no había sido posible obtener del director un inventario de las piezas del Museo. También se le recriminaba a Schiaffino no haber inaugurado la nueva sede del museo en el Pabellón Argentino, que se

¹⁰ Además de las disputas relativas al manejo del presupuesto para adquisiciones del Museo, el conflicto fue interpretado por Muñoz (1998) en razón de las diferencias ideológicas entre el cosmopolitismo de Schiaffino y las tendencias nacionalistas que primaban en la comisión.

le había entregado en junio de ese año, y el hecho de haber constituido su domicilio en el local de la comisión (Athinae, 1910). A pesar del desconocimiento de Schiaffino respecto a las acusaciones y su solicitud de una investigación, la comisión logró separarlo del cargo.

Ese mismo año, antes de su apartamiento, Schiaffino (1910) se lamentaba de los cambios en la constitución de la comisión:

...en 1907 el ministro de Instrucción Pública, doctor Bibiloni, modificó fundamentalmente la organización de la Comisión Nacional de Bellas Artes; suprimió las secciones técnicas, excluyó a los músicos y sustituyó varios pintores y escultores, con otros tantos doctores en medicina y Leyes, los señores Lagleyze, Semprún, Pardo de Tavera y López (p. 204).

Hasta entonces, la Comisión Nacional de Bellas Artes había estado conformada por artistas como el mismo Schiaffino – quien además ejerció como presidente –, Ernesto De la Cárcova, Eduardo Sívori, Ángell della Valle, Augusto Ballerini y Reinaldo Giudici. Los cambios de 1907 eran planteados por Schiaffino como la pérdida de espacios por parte de los pintores y escultores. Si su especificidad como artista le había permitido crear y transitar espacios nuevos en el campo como la gestión del museo, una comisión formada en parte por miembros extraños al medio, como médicos y abogados, lo desplazaba.

De los pioneros a los especialistas: cambios en el campo artístico

Como ha observado Muñoz (2012), desde la década de 1910, el campo artístico en Buenos Aires manifestó el inicio de un proceso de especialización análogo al del literario. En relación con la historia del arte, hacia la década de 1940, se impusieron en la producción nuevas bases conceptuales y metodológicas. En el marco de la Universidad de Buenos Aires, figuras como las de Mario Buschiazzo¹¹ y Julio Payró¹² apelaron en sus investigaciones a una base documental y una rigurosidad científica que inauguró una nueva etapa en la

¹¹ En 1946, fundó el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas en el ámbito de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires.

¹² Fundador en 1963 de la carrera de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

historiografía argentina (Burucúa, 1999; García, 2020). Este afianzamiento académico de la disciplina en el marco universitario implicó una diferenciación respecto a emprendimientos previos como los de Schiaffino, José León Pagano o Martín Noël.

Finalmente, la gestión de museos ha atravesado un profundo cambio a lo largo del siglo XX que resultó en la especialización de trabajos en áreas definidas. Durante la dirección de Schiaffino, las diversas actividades que ejerció el museo, como la administración y contabilidad, las decisiones expositivas y adquisitivas, las labores de investigación, así como la restauración, comunicación y relaciones públicas, se centraron en su persona y en sus habilidades adquiridas. Hacia mediados del siglo XX, el museo daba cuenta de una especialización mediante la incorporación de profesionales formados en disciplinas específicas. Durante las gestiones de Jorge Romero Brest (1955-1963) y de Samuel Oliver (1963-1977), se abrieron y consolidaron los talleres de restauración y el área de investigación sobre el acervo.

En el 2017, el Consejo Internacional de Museos definía al museo como:

una institución permanente sin fines de lucro al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, transmite y expone el patrimonio tangible e intangible de la humanidad y de su entorno para la educación, el estudio y el deleite (p. 3).

En consonancia con estas consideraciones, diversas áreas, tales como museografía, gestión de colecciones, registro documental, investigación, difusión y educación, se fueron configurando en el museo a lo largo del siglo XX, evidenciando así progresivos procesos de especialización y diferenciación.

Conclusión

Hacia finales del siglo XIX, el campo artístico argentino en formación daba cuenta del surgimiento de espacios nuevos como la historia del arte o los museos. Estos procesos generativos plantearon, por un lado, la puesta en práctica de destrezas concretas, y por otro, la necesidad de legitimación de estas prácticas, para su afianzamiento en el campo.

Con una formación específica como pintor – primero en Buenos Aires y desde 1884 en Venecia y París –, Schiaffino se posicionó como pionero en la historiografía del arte argentino y fundador y director del primer museo artístico local. Sus desempeños profesionales, primero como asesor de coleccionistas y después como historiador del arte, organizador de

exposiciones o gestor de museo, estuvieron delineados por su formación artística europea y lo que esta implicó en términos de recorridos por museos, acceso a lecturas y participación en ámbitos artísticos ya consolidados como el parisino.

Ubicándose en el relato histórico, dentro del grupo de los “los fundadores del arte nacional argentino” (Schiaffino, 1910, p. 200), Schiaffino desplegó estrategias para cimentar y exhibir sus avales. A pesar de los cuestionamientos a su desempeño como director del Museo Nacional de Bellas Artes – que condujeron a su apartamiento del cargo –, las consideraciones sobre su persona en la prensa luego de su muerte daban cuenta de la vigencia del discurso sobre sí mismo, no solo como pionero, sino también como actor idóneo del campo.

En una etapa previa a la profesionalización del campo artístico, Schiaffino fue una figura clave en el grupo de colegas que abrieron caminos, crearon instituciones e iniciaron los procesos de definición disciplinar, valiéndose de sus armas como artistas y del eventual prestigio que este rol podía implicar. En 1911, ya apartado de la dirección del museo, se lamentaba en una carta a Roberto Payró de no haberse podido dedicar más ampliamente a la práctica artística por haber tenido que ocupar otros espacios: “Yo soy un estudioso y un artista nacido para trabajar en un retiro armonioso; mi mala suerte quiso que tuviera que reemplazar a propagandistas y organizadores ausentes” (Schiaffino, 1911).

Resulta una paradoja notable que alguien, considerado por la historiografía argentina entre los iniciadores de la narración del arte nacional y pionero en la gestión del más importante museo del país, se lamentara de su *locus* en el campo. Más allá de la relación de estas palabras con la desazón por su reciente expulsión del museo que había dirigido por quince años, reconocemos en ellas un clima de cruzada, de lucha por abrir caminos no transitados, y de una no deseada, aunque “obligada” ubicuidad.

Referencias

- Archivo General de la Nación. (1910). *Inventario del Museo Nacional de Bellas Artes en septiembre de 1910*. Legajo, 12, Buenos Aires, Argentina.
- Athinae. (1910). Comisión Nacional de Bellas Artes. *Athinae*, 3(25), 28-29.
- Bourdieu, P. (2000). *Poder, derecho y clases sociales (Cap. IV)*. Bilbao, España: Desclée de Brower.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo intelectual y proyecto creador*. Buenos Aires, Argentina: Montessor.
- Bourdieu, P. (2012). *El sentido social del gusto*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Burucúa, J.E. (1999). Historiografía artística argentina. En J.E. Burucúa (Dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política* (pp. 23-38). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Causó hondo pesar la muerte del pintor don Eduardo Schiaffino. (7 de mayo de 1935b). *La Prensa*, p. 16.
- Chartier, R. (1990). La historia cultural redefinida: práctica, representaciones, apropiaciones. *Punto de vista*, 39, 43-48.
- Consejo Internacional de Museos (ICOM). (2017). Estatutos. París: International Council of Museums. Recuperado de https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017_ICOM_Statutes_SP_01.pdf
- Eduardo Schiaffino falleció ayer en esta capital. (2 de mayo de 1935a). *La Prensa*.
- El creador. (4 de mayo de 1935). *El Atlántico*, p. 12.
- Falleció el pintor Eduardo Schiaffino. (2 de mayo de 1935). *La Nación*, p. 14.
- García, G.C. (2020). *Historia del arte y Universidad*. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.
- Gómez Carrillo, E. (1907). Progresos artísticos de Buenos Aires. *El Nuevo Mercurio*, 1(2), 150-160.

- Malosetti Costa, L. (1999). *Eduardo Schiaffino: La modernidad como proyecto*. Trabajo presentado en Seminario internacional: Los estudios de arte desde América Latina. Temas y problemas, Ciudad de México, México. Recuperado de https://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/malosetti_buenosaires.pdf
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, A. (1900). *Baedeker de la República Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Peuser.
- Muñoz, M.A. (1998). Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario. En D. Weschler, & L. Malosetti Costa (Eds.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Archivos del CAIA 1 (pp.43-55). Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Jilguero.
- Muñoz, M.A. (2012). Manuel Gálvez crítico de arte. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 1, 1-9.
- Navarro, A.M. (2016). Eduardo Schiaffino y el Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes (1896). En A. Druprat (Ed.), *120 años de bellas artes* (pp. 35-52). Buenos Aires, Argentina: Asociación Amigos del Museo Nacional.
- Oliveras, E. (2004). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- Pagano, J.L. (1937). *El arte de los argentinos. Tomo I*. Buenos Aires, Argentina: Edición del autor.
- Piñeiro, R. (5 de agosto de 1887). [Carta dirigida a Eduardo Schiaffino]. Archivo General de la Nación, Archivo Eduardo Schiaffino, Legajo 3325, Buenos Aires, Argentina.
- Preziosi, D. (2009). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.
- Registro Nacional de la República Argentina. (1910). *Año 1910. (Tercer trimestre) Julio, Agosto y Septiembre*. Buenos Aires, Argentina: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional.
- Rogliano, A. (2001). *Estética. Temas y problemas*. La Plata, Argentina: Ediciones al Margen.

Schiaffino, E. [Bajo el seudónimo de Zig-Zag]. (1883). Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento. *El Diario*. [Los artículos bajo este título se publicaron sucesivamente del 18 de septiembre al 1 de octubre de 1883].

Schiaffino, E. (10 de abril de 1885). El estudio del arte en París II. *El Diario*, p. 14.

Schiaffino, E. (3 de noviembre de 1887). [Borrador de carta a Martín Viñales]. Archivo General de la Nación, Archivo Eduardo Schiaffino, Legajo 3325, Buenos Aires, Argentina.

Schiaffino, E. (6 de noviembre de 1893). En el Palacio Hume. La exposición artística de caridad. Sala I. *La Nación*, pp. 8-9.

Schiaffino, E. (1896). El arte en Buenos Aires. (La evolución del gusto). I El limbo. *La Biblioteca*, 1(1), 96.

Schiaffino, E. (1896). El arte en Buenos Aires. (La evolución del gusto). II La iniciación. *La Biblioteca*, 1(1), 358.

Schiaffino, E. (27 de noviembre de 1902). *La Nación, Suplemento Ilustrado*, p. 15.

Schiaffino, E. (1907). [Borrador manuscrito de carta al ministro de Instrucción Pública]. Museo Nacional de Bellas Artes, Documentación y Registro, Fondo Eduardo Schiaffino, Buenos Aires, Argentina.

Schiaffino, E. (25 de mayo de 1910). La evolución del gusto artístico en Buenos Aires. *La Nación*, pp. 187-204.

Schiaffino, E. (7 de agosto de 1911). [Borrador de carta a Roberto Payró]. Museo Nacional de Bellas Artes, Documentación y Registro, Fondo Schiaffino, Buenos Aires, Argentina.

Schiaffino, E. (1933). *La pintura y la escultura en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Edición del autor.

Schiaffino, E. (s.f.a). *Biografía* [Texto mecanuscrito "inédito", firmado por Schiaffino]. Museo Nacional de Bellas Artes, Documentación y Registro, Fondo Schiaffino, Buenos Aires, Argentina.

Schiaffino, E. (s.f.b). *Apuntes para la formación del medio* [Manuscrito]. Museo Nacional de Bellas Artes, Documentación y Registro, Fondo Schiaffino, Buenos Aires, Argentina.

Sobre el inicio de columna artística en La Tribuna. (28 de agosto de 1858). *La Tribuna*, p. 9.

Vasari, G. (2000 [1568]). *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Madrid, España: Océano.