

Las limitaciones económicas de los artistas y su papel determinante en la pintura argentina (1900-1925)

Economic constraints on among artists and their role in Argentinean painting (1900-1925)

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo *

Fecha de terminación del trabajo: mayo de 2002.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2002.

C.D.U.: 7 (82) "19"

BIBLID [0210-962-X(2003); 34; 115-121]

RESUMEN

El presente estudio tiene como finalidad abordar un segmento temático comprendido en el desarrollo de las actividades artísticas en la Argentina durante el primer cuarto del siglo XX, caracterizado por la necesidad de afirmación económica de los pintores locales, cuyas labores se vieron influidas por las fluctuaciones y dictámenes del mercado de arte. El apego de los coleccionistas por la pintura europea determinó una postergación de aquellos artistas, quienes debieron impulsar su vocación no sin sacrificios y limitaciones pecuniarias.

Palabras clave: Pintura; Pintores; Economía; Mercado de Arte; Coleccionismo.

Identificadores: Mora, Lola; Malharro, Martín; Pettoruti, Emilio; Fader, Fernando; Butler, Guillermo; Quinquela Martín, Benito; Bernareggi, Francisco.

Topónimos: Argentina.

Período: Siglos 19, 20.

ABSTRACT

The aim of this paper is to study an important aspect of artistic life in the Argentina of the first quarter of the 20th century. We discuss the need for economic independence felt by local painters, whose work was deeply influenced by the fluctuations of the market. The enthusiasm of many collectors for European painting led to many local artists, working under difficult economic conditions, being frequently passed over.

Key Words: Art collectors; Art market; Economy; Painters; Painting.

Identifiers: Mora, Lola; Malharro, Martín; Pettoruti, Emilio; Fader, Fernando; Butler, Guillermo; Quinquela Martín, Benito; Bernareggi, Francisco.

Place names: Argentina.

Period: 19th, 20th centuries.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

Una de las temáticas que en los últimos tiempos está abriendo nuevas y decisivas líneas en la comprensión del arte de los siglos XIX y XX es la del mercado de arte y, ligado a ella, el estudio acerca de la situación económica del artista. Dentro del período que nos ocupa, en la Argentina, aún con su notoria prosperidad generalizada a comienzos del XX, el desarrollo de las actividades artísticas estuvo signado por la necesidad de afirmación económica de los pintores, por lo general a merced de las fluctuaciones del mercado y de los dictámenes del mismo. El marcado gusto por la pintura europea, la elegida por los coleccionistas para decorar sus residencias y aumentar su prestigio social, determinó la postergación de los artistas locales quienes debieron ingeniárselas para dar continuidad a su vocación. De sus limitaciones, sacrificios, luchas y quejas quiere dejar testimonio el presente ensayo, caracterizando una situación que fue determinante para ciertos cambios estéticos de la pintura argentina.

Durante el siglo XIX, al contrario que en Argentina y otros países americanos, en Francia y otros países europeos, fueron numerosos los artistas que gozaron de una sólida posición económica y pudieron ir aspirando gradualmente a mejorar su nivel de vida. Como ejemplos en la nación gala pueden señalarse los de varios pintores que, siendo de extracción humilde, llegaron a convertirse en celebridades «bien pagas»; entre ellos podemos citar a Thomas Couture, William Bouguereau y Jean Paul Laurens, maestro éste de una pléyade de artistas americanos desde México al sur.

El ascenso social de los artistas, producido junto al de la burguesía adinerada convertida en clientela, puede reflejarse perfectamente a través de Ernest Meissonier, poseedor de una suntuosa vivienda, quien con su muerte provocó que el Kaiser enviara sus condolencias al Presidente de la República francesa. Si bien es cierto que muchos, como los célebres Honoré Daumier, Jean-François Millet, Vincent Van Gogh o Paul Gauguin, vivieron y murieron en la miseria, debe reconocerse «que durante la segunda mitad del siglo, un pincel o un buril representaban un medio más seguro para remontar la pirámide social que una pluma o, inclusive, que ser ingeniero»¹.

Los artistas en la Argentina heredaron en cierta medida esta situación; si bien hubo algunos que por uno u otro motivo pudieron vivir de su trabajo, a veces hasta holgadamente, también estuvieron quienes se vieron obligados a realizar su obra con muy pocos recursos, incidiendo este factor en su producción. Como ejemplo de esto último, en 1903, en *Caras y Caretas* apareció una caricatura de la escultora Lola Mora² junto a su conocida *Fuente de las Nereidas*, inaugurada en el mes de mayo de ese año. La nota adjunta transcribió un diálogo imaginario en el que se le pregunta a la artista «¿por qué ha puesto usted las mujeres desnudas?», contestando Lola Mora que «porque no me alcanzó la plata para vestir las»³.

Años después, en 1919, *Plus Ultra* publicó en sus páginas un relato ficticio, ilustrado por Miguel Petrone y firmado por Edmundo Montagne, que narraba las desventuras de Laura Dambré, pintora de veintiséis años. No se trataba más que de un cuento pero, más allá del halo de romanticismo con que Montagne describió la vida de la joven, este autor creó a la par una imagen que bien podría haber sido cierta. Así, refiriéndose a las inquietudes de la artista, dijo que estas eran «el encarecimiento del color, cada pomo del cual casi le llevaban los ahorros de un mes; la carencia del dinero para alquilar local donde exponer sus obras

que ahí permanecían arrinconadas unas sobre otras; el terror de ser rechazada otra vez del Salón...»⁴.

Las limitaciones económicas se sintieron de diferentes maneras y en todas épocas. Martín Malharro, a finales del XIX, se trasladó «a París con su mujer e hijos, embarcándose en un vapor de tercer orden y en tercera clase, sin otra fortuna que sus pinceles»⁵; Carlos Ripamonte escribió en 1926 que «en la época presente la lucha ciega por la vida no permite entregarse de lleno a la labor desinteresada»⁶... Y como estos, incontables casos y testimonios.

Cabría, pues, preguntarse de que forma incidieron estos contratiempos en la actividad creadora de los pintores. Podríamos mencionar, en primer término, las dificultades para contar con modelos vivos, no tanto por la falta de disponibilidad sino por el alto costo que suponía el contratarlos. Emilio Pettoruti recordó como en Italia se juntaba con los escultores Nicolás Lamanna y Pablo Curatella Manes para trabajar el desnudo, «entre las 19 y las 20 horas, cuando las modelos están más libres y encontraríamos seguramente una que quisiese venir por sólo una hora, pagándole un poco más; dividiríamos los gastos, incluida la calefacción, proporcionalmente»⁷.

Entre los modos que adoptaron los artistas para reducir gastos, vale mencionar una decisión que tomaron a menudo los pintores argentinos, y que consistió en dejar la ciudad para trasladarse al campo, donde el costo de vida era relativamente menor y en donde encontrarían innumerables motivos que se encuadraban perfectamente en la idea del «arte nacional». No fue esta migración un fenómeno privativo de la Argentina; el mismo Van Gogh había pensado de acuerdo a lo expuesto, escribiéndole a su hermano Theo que «en estos tiempos consideré la posibilidad de ir a establecerme al campo, por el lado del mar o en otra parte, allí donde se trabaja realmente la tierra, porque creo que esta decisión me permitiría limitar mis gastos»⁸.

No obstante los beneficios económicos y hasta artísticos, la radicación en zonas alejadas trajo aparejados otros inconvenientes. Como ejemplo valga el de Fernando Fader, instalado en las sierras de la provincia argentina de Córdoba, y para quien se hizo de imperiosa necesidad el contar con lienzos y colores para pintar, elementos que sólo se conseguían en Buenos Aires y, con mucha suerte en Córdoba capital, aunque no siempre de la calidad esperada. «Me quedan apenas cinco pomos de cobalto, lo que determinará un nuevo paro», le escribió en una ocasión a su marchante Müller, siendo este tipo de comentarios moneda corriente en la vasta correspondencia que ambos mantuvieron.

Asimismo, otra de las inversiones que fue menester de los artistas realizar, fue la de contar con un lugar donde pintar, un estudio que, en el caso de Fader, llegó a ser durante algún tiempo una tienda de campaña, hasta la instalación en «Loza Corral», su vivienda definitiva. En el caso de este eximio paisajista, los problemas económicos también determinaron cambios de motivos en sus obras, tal como lo manifestó a Müller: «...Le expliqué el mecanismo de las telas de aliento, figuras, animales en paisajes especiales, como ser potrero con parva, terreno arado, terreno desmontado, etc. Cada paisaje de estos presupone una labor material. Hay que segar el pasto, secarlo y emparvarlo; para ello yo tengo que tomar el tractor, las máquinas, etc. y si tengo que hacerlo yo, llego rendido físicamente a la tela y si lo mando hacer hay que tener y pagar el personal... En vista de las dificultades

de dinero estoy liquidando los animales, el Aguadita está sin colonos (entre ellos el modelo de *La Reja*) y veré de reducir todos esos famosos gastos, que antes pude hacerlos enriqueciéndome artísticamente»⁹.

Para solventar los problemas y poder hacer frente a las carencias monetarias a que se veían sometidos, los pintores se vieron obligados, en ocasiones, a malvender sus cuadros. En este sentido contamos con el testimonio de Fray Guillermo Butler quien aseguró que «en los principios de mi carrera, llegué a pasar incluso hambre... En una ocasión en que me encontraba con un compañero, lejos de la Argentina... sin tener nada para comer, conseguí vender, no sin grandes esfuerzos, uno de mis cuadritos. Con el importe de la venta compramos unas docenas de huevos, para hacer un sambayón que nos durase varios días. No nos duró ni veinticuatro horas; por turno, íbamos nada más que a probarlo para engañar el estómago. Cuando nos dimos cuenta, a fuerza de probarlo nos habíamos quedado sin sambayón»¹⁰.

«Otra vez, nos sorprendieron las fiestas de Navidad en París y pobres como siempre. Las gentes se preparaban a recibir con júbilo el santo advenimiento, sólo nosotros sentíamos el peso de la soledad, y sin embargo no nos resignábamos a pasar la Navidad sin un brindis. Nuevamente uno de mis cuadros nos sacó de apuros y compramos una botella de ‘spumante’, excuso decirles que el más barato; la botella fue descorchada con gran solemnidad sin pensar en la burla que nos preparaba el destino: saltó el corcho, y a continuación desbordó el ‘spumante’ siendo inútiles cuantos esfuerzos hicimos para llenar las copas; apenas si pudimos gustar unas gotas...»¹¹.

En muchos casos, desarrollaron los artistas argentinos actividades paralelas a sus labores pictóricas para poder llevar a cabo las mismas. En la mayoría de los casos se debió a la necesidad de costear los materiales aunque hubo pintores cuya situación resultó menos asfíxica y pudieron lograr un status más independiente. Alejandro Christophersen sostuvo su pintura gracias al ejercicio de su verdadera profesión, la de arquitecto, a la que se había inclinado tras ser aconsejado por su familia, «que temía que con la pintura el pequeño Alejandro se diese a la bohemia»¹². La misma profesión tuvo Jorge Soto Acebal cuyos medios de vida facilitaron su producción.

Christophersen, nacido en Cádiz por obra de las circunstancias ya que su padre era el cónsul noruego en la ciudad española, concluyó sus estudios de arquitectura en Amberes a los 19 años de edad, embarcándose tres años después hacia la República Argentina en donde alcanzó gran renombre con obras como el palacio de los Anchorena, el Hospital de Niños, varias sucursales del Banco de la Nación en el interior, la escuela de Flores, la capilla del Hospital Español, el Panteón Español y el sepulcro del general Alvear. Este arquitecto-artista, paralelamente a sus labores de constructor y pintor, ejerció la docencia y a él se deben numerosos escritos sobre el arte argentino y americano. Muy loada fue, entre otras, su conferencia acerca *De la arquitectura colonial y de su origen* llevada a cabo en la sala Madariaga del Museo de Bellas Artes en 1913¹³.

La otra cara de la moneda fue también la más corriente; los artistas que no pudieron sostener económicamente sus labores con lo producido únicamente por las mismas, fueron mayoría. Un caso harto ilustrativo fue el de los integrantes de la llamada «escuela boquense»:

«eran muchachos del bajo del río; de la Boca y de las inmediaciones de la plaza Patricios, en Buenos Aires. Todos eran humildísimos y todos obreros de la más variada artesanía. Quinquela Martín, era carbonero del puerto; Agustín Riganeli, hoy eximio escultor, vendía ollas y las componía; Juan de Dios Filiberto, popularísimo músico, era calderero; Luis Perlotti, gran escultor, era albañil; Ernesto Soto Avendaño, brillante escultor también, era peón agrícola, y cosa semejante podría decirse de Abraham Vigo, Guillermo Facio Hebécquer y Armando Discépolo, magníficos grabadores los dos primeros y celebrado músico el último»¹⁴.

Quinquela, para poder pagarse el material de trabajo, limpió durante una temporada las ventanas e hizo normalmente la limpieza general de la oficina de muestras y encomiendas de la Aduana, en la Dársena Sur. Era una hora diaria de escoba, gamuza y plumero. Por la tarde llevaba el dinero recaudado en la oficina a la oficina central de la Aduana de Buenos Aires.

En el caso de los argentinos que estudiaban en Europa, muchos de ellos, ya sea por falta de becas o por insuficiencia de las mismas, debieron recurrir a la realización de trabajos paralelos para poder mantenerse. El pintor cordobés Emiliano Gómez Clara, a mediados de la segunda década del siglo, habitó un altillo cercano a la romana Piazza del Popolo en el que había instalado una pequeña pieza que le sirvió como cuarto oscuro ya que se ocupaba de hacer fotografías para sustentarse¹⁵.

En otras ocasiones esas actividades alternativas fueron afines con las labores artísticas; Emilio Pettoruti y Xul Solar realizaron series de tarjetas postales de temáticas como el Amor, la Maternidad, la Primavera o la Vida del Soldado, muy en boga en la Italia de los años diez. Otros medios de subsistencia fueron las ilustraciones de libros, la ejecución de afiches o la colaboración en revistas. Pettoruti trabajó también, durante un tiempo, en la milanesa Casa de Modas Palmer donde le pagaron «magníficamente» creaciones de diverso tipo, modelos de vestidos, almohadones, biombos y otros elementos del hogar¹⁶.

Los estudiantes de pintura y escultura argentinos, por lo general, pudieron mantenerse en Europa gracias a las becas otorgadas por el Estado o, en menor medida, por instituciones privadas. Si bien es cierto que en el último cuarto del XIX contados jóvenes artistas gozaron de ayudas económicas del gobierno, el apoyo gubernamental a los mismos se acentuó notablemente bajo la presidencia de Julio A. Roca. Su ministro de Instrucción Pública, Osvaldo Magnasco, dio inicio a las becas para perfeccionamiento de estudios en el Viejo Continente al convocar el concurso de 1899, en el que resultaron agraciados Cesáreo Bernaldo de Quirós y Carlos P. Ripamonte. Las becas del gobierno estuvieron a punto de ser suspendidas en 1914 tras el estallido de la guerra europea, lo que se evitó gracias a la firmeza, entre otras, de la sociedad secreta *Verdad*.

Existieron asimismo algunas becas instituidas por los gobiernos provinciales entre las que se destacaron las otorgadas, en especial en los años veinte, en Córdoba. Así viajaron a Europa artistas como José Malanca o Antonio Pedone. En la Provincia de Buenos Aires, gracias a la amistad con el diputado y Presidente de la Comisión del Presupuesto Rodolfo Sarrat, Emilio Pettoruti, a pesar del pedido del Gobernador de «economías y más economías», pudo contar con una ayuda para estudiar en Europa. También Héctor Basaldúa,

quien con el paso de los años habría de convertirse en uno de los más destacados escenógrafos del país, contó con una beca de la Provincia.

Como antecedentes lejanos podemos señalar las ayudas recibidas por Graciano Mendilaharsu en 1881, por parte de la Legislatura bonaerense, quien le facilitó una pensión mensual de tres mil pesos, que le sirvió para prolongar su estadía en Francia. Años antes fue Reinaldo Giudici quien había recibido una beca del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires; con ella el artista se dirigió en 1876 a proseguir sus estudios en Italia. Sus biografías suelen hablar de esa «mísera pensión» con que se costó «penosamente los estudios».

No es el único ejemplo de pensión insuficiente que encontramos en los anales del arte argentino; es más, quizá en la mayoría de las veces las becas constituyeron un apoyo mínimo para la realización de los estudios programados. Francisco Bernareggi, de reconocida trayectoria artística en Mallorca, tras obtener en 1923 el Primer premio del Salón, en Buenos Aires, recibió en 1925 una subvención para pintar en los lagos del Sur argentino. Trescientos pesos apenas si cubrieron los gastos suyos y los de su mujer.

El propio Bernareggi se quejaba décadas después de las ínfimas cantidades que recibían los becarios en aquellos años e inclusive quienes se beneficiaban con algún premio de los salones nacionales o provinciales, cuantías que sólo servían de estímulo personal pero no cubrían las preocupaciones materiales de los artistas ni permitían desarrollar con cierto respiro sus labores y, por ende, superarse a sí mismos. «El artista argentino que quiera preservar la independencia y la dignidad de su arte con el estudio asiduo, ha de tener un temple heroico para no desmayar y menos sucumbir por las más angustiosas necesidades de la vida. Los incapaces de seguir esta conducta llena de sacrificios, estancan o adulteran su arte. Nada invalida tanto la personalidad del artista como un empleo: anula todo impulso libre y vigoroso de creación. Nuestro país desgraciadamente, a pesar de sus inmensas riquezas, no está todavía en condiciones de sostener a sus intelectuales y artistas quienes para subsistir se ven obligados a desempeñar funciones públicas o dedicarse a la enseñanza»¹⁷.

Otros pintores, de familias pudientes, no tuvieron que padecer la necesidad de depender de becas para ir a estudiar a Europa y poder mantenerse allí dignamente. Por caso, Fernando Fader contó con la solidez de las empresas de su padre Carlos como respaldo para trasladarse a Munich, en donde sus gastos se redujeron sensiblemente debido al hecho de que tenía familia en esa ciudad alemana.

Con anterioridad, Eduardo Sívori había podido acceder también a un aprendizaje académico en Francia en 1883 y a la posibilidad de permanecer un lapso considerable de tiempo en París donde logró dar aires nuevos a su pintura. El propio artista reconoció años después, poco antes de su fallecimiento, que «nunca pinté mis cuadros con idea de venderlos, porque no necesitaba la profesión para vivir, sin que por esto hayan dejado de alcanzar buenos precios»¹⁸. Respecto de esto, podemos ejemplificar citando su exposición individual realizada en 1905 en el Salón Castillo, en donde de los 42 cuadros expuestos se vendieron todos a excepción de una media docena de retratos pertenecientes a colecciones particulares¹⁹.

No obstante estos puntuales ejemplos de desahogo contrastaban con la tónica general, marcada por las necesidades de los artistas para sufragar el desarrollo de sus trabajos. Dentro del mercado de arte argentino en el primer cuarto del siglo XX las temáticas con

mayor fortuna, y que permitieron ir equilibrando una balanza que llevaba varias décadas inclinándose hacia el arte europeo, fueron la pintura de paisajes y la de costumbres. Esta realidad del mercado influyó para que muchos artistas se dedicaran a ellas, y dejaran de lado otras posibles «apuestas» temáticas ante la inseguridad de saber si estas tendrían interés para los coleccionistas. Con el paso del tiempo fueron consolidándose otros mecanismos, en especial el mecenazgo y el coleccionismo artístico y también la figura del marchante, afirmaciones que fueron permitiendo en forma paulatina paliar buena parte de esos «sacrificios» a los que los pintores se debieron enfrentar en las épocas iniciales del arte argentino contemporáneo.

NOTAS

1. FAMELART, René-Pierre. «Michelena y los “pompiers”. Francia en tiempo de Arturo Michelena». En: *Arturo Michelena. su obra y su tiempo. 1863-1898*. Ed. María Cristina CAPRILES. Caracas: Banco Industrial de Venezuela, 1989, p. 156.
2. Artista revalorizada en la última década a través de libros e inclusive películas como la titulada «Lola Mora», del director Javier Torre, realizada en 1995 siendo la protagonista principal Leonor Benedetto. Debemos citar asimismo el libro de PÁEZ DE LA TORRE, Carlos y TERÁN, Celia. *Lola Mora. La biografía*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1997.
3. «Lola Mora». *Caras y Caretas* (Buenos Aires), 6 (junio 1903).
4. MONTAGNE, Edmundo. «La viejecita del Salón». *Plus Ultra* (Buenos Aires), (marzo 1919).
5. SOLSONA, Justo. «El pintor argentino Martín A. Malharro». *La Ilustración Artística* (Barcelona), t. XXI, 1078 (25 agosto 1902), p. 555.
6. RIPAMONTE, Carlos P. *Janus. Consideraciones y reflexiones artísticas*. Buenos Aires: M. Gleizer Editor, 1926, p. 144.
7. PETTORUTI, Emilio. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Ediciones Solar-Hachette, 1968, p. 60.
8. VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Trad. Víctor A. Goldstein. Buenos Aires: Editorial y Librería Goncourt, 1980, p. 125.
9. LASCANO GONZÁLEZ, Antonio. *Fernando Fader*. Buenos Aires: Ediciones Culturales de la Argentina, Ministerio de Educación y Justicia, 1966, p. 136.
10. GARCÍA, Teresa M. «Un rato de charla con el poeta de los pinceles». *Estampa* (Buenos Aires), (enero 1959).
11. *Ibidem*.
12. «Un gran artista español. Don Alejandro Christophersen. Su vida y su arte». *La Tribuna Española* (Buenos Aires), (18 julio 1918). Referente al tema de la «bohemia» remitimos a nuestro trabajo «Arte y sociedad. El mito de la bohemia, pervivencia romántica en la argentina de principios del XX». *Norba-Arte* (Cáceres), XVIII-XIX (1998-1999), pp. 267-275.
13. «Museo de Bellas Artes. “La arquitectura colonial”». *La Nación* (Buenos Aires), (14 octubre 1913).
14. «Un himno al trabajo son los cuadros de Quinquela Martín». *Los Andes* (Mendoza), (20 marzo 1949).
15. PETTORUTI, Emilio. *Un pintor...*, p. 97.
16. *Ibidem*, p. 124.
17. PRO, Diego F. *Conversaciones con Bernareggi. Vida, obra y enseñanza del pintor*. Tucumán: Imprenta López, 1949, p. 116.
18. ANDRES, Víctor. «El decano de los pintores argentinos. Eduardo Sívori». *Plus Ultra* (Buenos Aires), marzo de 1918.
19. SOLSONA, Justo. «El pintor argentino Eduardo Sívori». *La Ilustración Artística* (Barcelona), t. XXIV, 1.239 (25 septiembre 1905), p. 619.

