El arte francés en la Argentina 1890-1950

FUNDACION ESPIGAS

Fundación Espigas

Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, fueron creados en 1993, con el fin de hacer un aporte a la profesionalización del medio artístico en nuestro país. A raíz del crecimiento de su acervo documental, hoy consistente en más de 150.000 ítems entre libros, catálogos de museos, galerías y remates, diarios y revistas, epistolarios y una fototeca de más de 30.000 imágenes, inició su proyecto editorial, en el año 2000 y a través del Fondop Nacional de las Artes, con la publicación de "Witcomb - Memorias de una Galería de Arte, 1896 -1971", con el fondo documental de esa galería propiedad de Fundación Espigas.

A partir de 2003, en que se celebró su décimo aniversario, Fundación Espigas decidió ampliar su espectro editorial en base a investigaciones propias relativas a su Centro de Documentación y también a aquellos textos claves en la historia del Arte Argentino producidos por sus historiadores, críticos y artistas.

FUNDACIÓN ESPIGAS

Consejo de Administración

Presidente
Mauro Herlitzka

Vicepresidente
Luis F. Benedit

Secretario
Alejandro Gorodisch

Prosecretario
Adriana Rosenberg

Tesorero
Carlos Braun

Vocales
Teresa A. L. de Bulgheroni
Claudia Caraballo de Quentin
Salvador Carbó
Eduardo Grüneisen

Vocal emmeritus
Marcelo E. Pacheco

Gestión Institucional

Coordinación General
Marina Baron Supervielle

Bibliotecóloga
Analía Trouve

Asistencia General
Adriana Donini

Informática
Sebastián Guarino

FUNDACIÓN ESPIGAS
Av. Santa Fe 1769 1er piso
C1060ABD Buenos Aires – Argentina
Tel.: (54 11) 4815-7606 Fax: (54 11) 4815-5648
e-mail: arte@espigas.org.ar
www.espigas.org.ar

El arte francés en la Argentina

1890 - 1950

FUNDACIÓN ESPIGAS
Buenos Aires
2004

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
AMBASSADE DE FRANCE EN ARGENTINE

El arte francés en la Argentina 1890-1950

Investigación, selección y organización
Patricia M. Artundo

Coordinación ejecutiva
Marina Baron Supervielle

Asistencia de producción
Candelaria Artundo
María Victoria Bubien
Mariel E. Fernández Curuchet

Ensayo histórico
María Isabel Baldasarre

Traducción del castellano al francés
Sandra Santi y María Josefina Domecq-Chantry

Traducción del francés al castellano
Sandra Santi

Fotografía de obra
Oscar Balducci
Facundo de Zuviría

Digitalización de imágenes
Enrique Llambías
Type & Magic

Diseño y Producción gráfica
Estudio Marius Riveiro Villar

Ilustración de cubierta
De Manet a nuestros días. Exposición de pintura francesa.
Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, julio de 1949, p. 107.

Fundación Espigas agradece a
Benjamín Cosentino
Fundación Antorchas
Fundación Forner-Bigatti
Fundación Pettoruti
Teresa Gowland Llobet
Jorge Helft
Ana María Mujica de Rodríguez Aldao
Manuel Rojas Silveyra
Fernando Pérez Valiente de Moctezuma

Fundación Espigas declara de buena fe que ha agotado los recursos para hallar los derechohabientes de los textos aquí publicados, no habiendo sido posible en algunos casos. En el supuesto que estos sean identificados en el futuro, rogamos comunicarse con nosotros.

El arte francés en la Argentina

1890 - 1950

Patricia M. Artundo
Investigación, selección y organización

FUNDACIÓN ESPIGAS
Buenos Aires
2004

Índice

9 Francis Lott, Embajador de Francia
Presentación

11 Mauro Herlitzka, Presidente del Consejo de Administración de Fundación Espigas
Presentación

15 María Isabel Baldasarre
Recepción e impacto de las artes plásticas francesas en la Argentina

31 Patricia M. Artundo
Presentación

33 *1910. Francia en la Argentina*
47 *La recepción del arte francés*
87 *Breve itinerario a través del coleccionismo de arte francés*
107 *El arte francés en el Museo Nacional de Bellas Artes*
123 *La crítica de arte francesa en la Argentina*
161 *Rodin y Bourdelle en Buenos Aires*
175 *Testimonios*

Textes en français

233 Francis Lott, Ambassadeur de France
Présentation

234 Mauro Herlitzka, Président du Conseil d'Administration Fundación Espigas
Présentation

235 María Isabel Baldasarre
Réception et répercussion des arts plastiques français en Argentine

245 Patricia M. Artundo
Présentation

246 *1910. La France en Argentine*
252 *La réception de l'art français*
274 *Bref parcours par le collectionnisme d'art français*
285 *L'art français au Musée National des Beaux-Arts*
293 *La critique d'art française en Argentine*
314 *Rodin et Bourdelle à Buenos Aires*
321 *Témoignages*

335 Índice onomástico

Los vínculos entre Francia y Argentina son de larga data y robustos en todos los ámbitos. Pero a nivel artístico la historia de ambos países está intrínsicamente ligada.

Es por ello que compartir la publicación por la Fundación Espigas de *El arte francés en la Argentina 1890-1950*, que testimonia el gran interés que existe en Argentina desde hace varios siglos por los artistas franceses, es para mí un gran honor. Esta obra, que recuerda esa historia de "fascinación" recíproca, constituye una fuente documental única para el uso del público en general, así como también el de los investigadores y profesionales del arte tanto en Francia como en Argentina.

Esta labor de "memoria artística" parece en efecto fundamental; ubicándolos en una perspectiva histórica, se aboca a ampliar, afianzar los vínculos que existen hoy más que nunca entre las comunidades artísticas de nuestros dos países.

Evidentemente, el arte no puede ser concebido en un espacio solamente nacional. Nuestros antepasados ya comprendían esta certeza, ligada al mercado del arte y a las grandes exposiciones internacionales. Los príncipes, los mecenas, los gobiernos y aún los artistas, en busca de inspiración, comprendieron la potencia que surge a menudo del desarraigo, del alejamiento, temporal o definitivo. ¿Acaso François I no ayudó a Leonardo da Vinci en los últimos momentos de su vida en Amboise? ¿Qué hubiera sido de la obra de Holbein sin los encargos de la Corte inglesa? Esas políticas de residencia, de difusión artística que no mencionaban su nombre en aquella época, constituyen sin embargo el punto de partida de nuestra labor cotidiana. Por todas estas razones, la publicación de *El arte francés en la Argentina 1890-1950* testimonia también la labor que deseamos realizar en la Embajada de Francia.

Se trata en efecto de una labor en el tiempo, lo más cercana posible a los pedidos, las preocupaciones de nuestros colegas argentinos: artistas, intelectuales, comisarios de arte… Esta labor que se sitúa en el montaje de eventos visibles; exposiciones, espectáculos, conciertos, sin embargo sólo constituye la parte visible del iceberg. No significaría nada sin una labor más profunda, de cooperación a nivel de la investigación, del debate de ideas, que le asegura un porvenir.

Es así como, desde 1999, la Embajada de Francia brindó su apoyo económico a la Fundación Espigas, al principio para incorporar a su base de datos toda la información relativa a la circulación del arte francés en Argentina. Esta primera etapa de trabajo conjunto prefiguraba la publicación de un libro que daría a conocer los resultados de dicha búsqueda exhaustiva llevada a cabo por el Centro de Documentación de la Fundación Espigas.

La publicación de esta obra es el resultado directo de dicha labor de cooperación llevada a cabo durante cuatro años. A través de una importante selección de documentos, da cuenta de diversos aspectos -registros de exposiciones organizadas por museos y galerías en Francia y en Argentina, actividades de artistas franceses en Argentina, circulación de las ideas y

de la crítica de arte, hasta la constitución de colecciones públicas y privadas etc.- de la historia artística común de nuestros dos países.

Quiero agradecer profundamente a la Fundación Espigas, por medio de su presidente, Mauro Herlitzka y a todos los que, investigadores, artistas, coleccionistas de ambos lados del Atlántico, hicieron posible la publicación de este testimonio único.

Francis Lott
Embajador de Francia

Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina fueron creados en 1993 con el fin de hacer un aporte a la profesionalización del medio artístico en el país.

Nuestro acervo documental, enriquecido por innumerables donaciones, intercambios y adquisiciones, posee más de 150.000 ítem entre libros, catálogos de museos, galerías, centros culturales y casas de remates, manuscritos, cartas y una hemeroteca y fototeca que cubre ampliamente el panorama histórico nacional de las artes plásticas, desde la época precolombina a la contemporánea.

La misión de Fundación Espigas ha sido la de reunir, resguardar, ordenar, clasificar y poner a disposición del público este conjunto único aquí y en Latinoamérica.

La documentación reunida en estos años no sólo se refiere al arte argentino sino también al internacional vinculado a nuestro país, ya sea coleccionado en forma pública o privada, exhibido o sobre el que se haya escrito o documentado en diversas formas.

Entre los grupos de arte extranjero que se destacan por su volumen y calidad de contenido, el de arte francés es uno de los nichos documentales más destacados que poseemos.

Francia y la Argentina han tenido vínculos políticos, sociales y culturales estrechísimos desde el siglo XVIII: la influencia de la Ilustración durante el período Borbónico, luego el ideario de la Revolución Francesa, el Romanticismo del siglo XIX, la gravitación del pensamiento francés en los procesos de nuestra organización nacional. A partir del impulso otorgado por la generación del '80, desde fines del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX la cultura francesa y particularmente las artes plásticas tuvieron una difusión amplísima, sea por procesos históricos específicos o por la calidad y el prestigio social que representó el vínculo del país con Francia.

Por todo ello, durante tres años se llevaron a cabo el relevamiento y catalogación del material existente en nuestro Centro de Documentación. Como conclusión de ese proyecto presentamos este libro, *El arte francés en la Argentina. 1890 – 1950,* que recupera a partir de las fuentes documentales la recepción de que fue objeto este arte en nuestro país, las voces de los críticos de una y otra nación, los testimonios de los mismos actores, la presencia del arte francés en el coleccionismo local y el enriquecimiento del Museo Nacional de Bellas Artes a través de compras y donaciones.

Para el logro de todas estas etapas, hemos recibido el apoyo económico de la Embajada de Francia y del Servicio de Cooperación y Acción Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia.

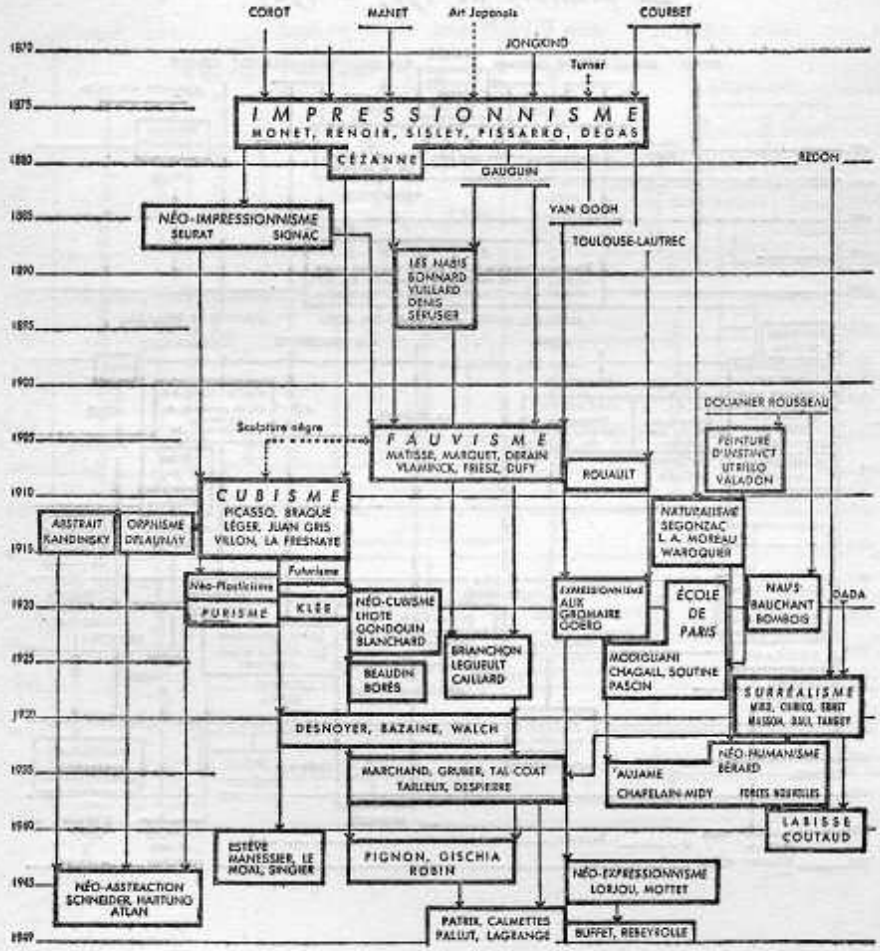
Gracias al gobierno francés, a S.E. el embajador de Francia, M. Francis Lott, al consejero de Cooperación y Acción Cultural, M. Alain Fohr, a la agregada cultural, Mme. Inés Da Silva, al ex embajador M. Paul Dijoud, a los ex consejeros M. Daniel Ollivier y M. Jacques Batho y a

los ex agregados culturales en nuestro país Mme. Estelle Berruyer y M. Aldo Herlaut, podemos concluir este trabajo y ponerlo a disposición del público interesado.

Fundación Espigas, a su vez, testimonia su agradecimiento a todos los donantes que han contribuido aportando el material que conforma el archivo sobre el arte francés en la Argentina y a todos los que colaboraron en la presente edición. Creemos que *El arte francés en la Argentina. 1890 – 1950,* sin lugar a dudas, redundará en un mayor conocimiento de las relaciones culturales entre la República Francesa y la Nación Argentina.

Fundación Espigas
Mauro Herlitzka
Presidente del Consejo de Administración
Marzo de 2004

La peinture française de Manet à nos jours



René Huyghe. "La peinture française de Manet à nos jours". En: *De Manet a nuestros días. Exposición de pintura francesa.* Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, Julio de 1949, p.1.

Recepción e impacto de las artes plásticas francesas en la Argentina

María Isabel Baldasarre

Es un lugar común afirmar la influencia de la cultura francesa en la Argentina de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Francia ha sido sin duda un modelo poderoso que ha dejado una fuerte impronta en la literatura, la moda, la arquitectura y el arte desarrollados hacia esos años en la Argentina. El influjo francés ha quedado impreso en la apariencia actual de nuestras ciudades principales. Así Buenos Aires, Rosario o Córdoba exhiben edificios, monumentos y sectores de su trazado urbano que testimonian la vigencia que ha tenido por décadas la emulación de los patrones franceses. Con respecto a las artes plásticas muchas veces se ha aseverado la gravitación de Francia –con su eje en París– como centro artístico hacia el que los argentinos han dirigido su mirada durante décadas. Asimismo, son obras de arte francesas las que constituyen gran parte de los acervos de los principales museos de arte de nuestro país.

Partiendo de esta certeza, este trabajo profundiza algunos de los diálogos que se establecieron entre las artes plásticas francesas y la escena cultural y artística argentina. Es decir, se propone reconstruir qué selección de arte francés llegó a nuestro país, quiénes fueron los actores primordiales que favorecieron su introducción y cómo se produjo este intercambio. Estos factores son a su vez considerados como parte de un proyecto complejo en el que Francia jugaba fuertemente su pervivencia como polo cultural y artístico hegemónico. Así veremos cómo, ya desde fines del siglo XIX, la burguesía argentina fue percibida por distintos protagonistas del campo cultural francés –directores de instituciones, galeristas, *marchands,* críticos y artistas– como un público dispuesto a apropiarse tanto simbólica como materialmente de sus producciones visuales y discursivas. Es decir, los móviles comerciales fueron una parte no menor de esta voluntad de expansión del arte francés que encontró en la Argentina –así como lo haría en otros naciones americanas– una clase alta sumamente receptiva a sus manifestaciones contemporáneas. En esta línea, nos interesa particularmente examinar el tipo de selecciones y omisiones operadas por los encargados de traer el arte francés al medio local.

En este proceso hubo momentos y circuitos que resultaron paradigmáticos: años en que la afluencia de obras francesas se intensificó de la mano de galerías, museos y distintos "promotores" que favorecieron su difusión y consumo en nuestro país. Organismos como el Museo Nacional de Bellas Artes, las galerías Witcomb, Müller y Wildenstein o la Asociación Amigos del Arte van un tener desempeño clave en su circulación en la Argentina. Sin embargo, no fueron los únicos. Un abanico variado de otros actores, tanto públicos como privados, contribuyeron a la constante presencia de Francia en el espacio artístico argentino ya desde los comienzos de su institucionalización, en el último cuarto del siglo XIX, hasta las décadas en que el arte francés invadió la plaza local, durante la primera mitad del siglo siguiente.

Francia como paradigma del arte moderno: fines del siglo XIX

Francia como modelo de nación artística, como meridiano cultural, como faro hacia donde dirigir la mirada: una idea que recorre con fuerza la Argentina de la segunda mitad del siglo

XIX. Por supuesto no fue el único país europeo que aspiró a este puesto: Italia y España también tuvieron una papel importante en la conformación de un espacio para las artes en nuestro país.[1] No obstante, es Francia la nación privilegiada por muchos protagonistas del campo artístico local en tanto productora y difusora del arte moderno. Pensemos por ejemplo en Eduardo Schiaffino, Eduardo Sívori, Miguel Cané o Aristóbulo del Valle. Si Italia se asociaba a la tradición artística, Francia va a ser considerada como el lugar de gestación de las últimas tendencias de la literatura, de la moda, del arte. Un cetro que París ostentaba incluso entre el resto de las urbes europeas.

Así en las primeras colecciones artísticas formadas en nuestro país, como la de la familia Guerrico, la de Aristóbulo del Valle o la de Ángel Roverano, las producciones francesas constituyeron un núcleo fundamental. En la mayoría de los casos se trató de obras realizadas por artistas contemporáneos no englobados dentro de las vanguardias decimonónicas –realismo, impresionismo, post-impresionismo– pero sí vinculados de una u otra manera a estas vertientes. Se evidencia un fuerte gusto por la pintura de paisaje fundamentalmente de la Escuela de 1830 - comandada por Jean Baptiste Corot e integrada por Théodore Rousseau, Jules Dupré, Charles-François Daubigny, Narcisse-Virgile Díaz de la Peña y Johann-Barthold Jonkind. Hallamos también una inclinación por los llamados pintores de la vida moderna –Alfred-Philippe Roll, Charles Chaplin, Léon-Agustin L'Hermitte, Raphäel Collin– artistas que hicieron uso de la factura suelta y la paleta clara de los impresionistas para volcarlas a un lenguaje más accesible que no presentaba las rupturas temáticas ni formales experimentadas por éstos últimos.[2] Los pintores académicos más reputados también estaban representados en estas colecciones, con nombres como Jules Lefebvre, Ernest Meissonier o Léon Bonnat. Con respecto a la escultura francesa, esta tuvo una presencia circunstancial en los conjuntos artísticos de del Valle y Roverano, pero no en la colección Guerrico que contaba con un nutrido grupo de bronces debidos a los más importantes escultores de la Francia contemporánea como Auguste Rodin, Antoine Louis Barye, Emmanuel Frémiet y Alexandre Falguière.

En julio de 1888, la primera gran exposición colectiva de arte francés se celebró en Buenos Aires. Con más de ochocientas obras dispuestas en un local de entretenimientos, el Jardín Florida, la exhibición apuntaba al claro propósito de abrir nuevos mercados para el arte francés entre la pujante burguesía porteña. La exposición resultó en un aluvión de críticas

[1] Con respecto a España, véase el ensayo de Marcelo Pacheco, "La pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes". En: Museo Nacional de Bellas Artes. *Ciento veinte años de pintura española. 1810 – 1930*. Buenos Aires, 1991, p. 7 – 17. *Cf.* también la tesis doctoral de Ana María Fernández García, *Arte y Emigración. La pintura española en Buenos Aires. (1880 – 1930)* Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, Facultad de Filosofía y Letras UBA, 1995. Para el lugar de Italia en el imaginario artístico argentino *cf.* Laura Malosetti Costa, "¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires". En: Diana B. Wechsler (coord.) *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri de Cultura, 2000, p. 89 – 142.

[2] *Cf.* 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: *Europa y Latinoamérica. Artes Visuales y Música. III Jornadas de Estudios e Investigaciones*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letra, UBA, 1999. Soporte C-D rom.

auspiciosas, pero registró un fracaso de ventas.[3] La ausencia de los grandes nombres del arte francés, tanto vanguardista como académico, sumado a los altos precios de las obras provocó la indiferencia de coleccionistas y compradores argentinos que podían recurrir a los centros artísticos en procura de firmas y obras más renombradas. La rivalidad entre las distintas escuelas nacionales fue una de los motivos esgrimidos a la hora de intentar justificar la ausencia de ventas. Así el diario *Sud-América,* denunciaba la "italianización de nuestro carácter en todo lo que toque de lejos ó de cerca al arte y á los artistas",[4] registrando la importancia que las artes italianas –y los comerciantes de ese origen– tuvieron en el panorama local antes del arribo del inmenso caudal de arte español primero y luego francés que inundaría el mercado en los años siguientes.

El fallido preámbulo comercial no frenó sin embargo la llegada de obras francesas a Buenos Aires, aunque las venidas se hicieron más esporádicas. Así durante la última década del siglo XIX, contamos con algunas exposiciones significativas de arte moderno francés como la celebrada en el Salón Costa en 1895, exhibición que reunía artistas diversos a los que la crítica no dudó en catalogar de "impresionistas".[5] No obstante, deberemos esperar hasta comienzos del siglo XX para asistir a una oferta sostenida de arte francés que no casualmente vendrá de la mano del establecimiento de las galerías profesionales de arte.

La instalación del arte francés en Buenos Aires: las primeras décadas del siglo XX

Durante las primeras décadas del nuevo siglo se celebraron en Buenos Aires grandes exposiciones de escultura y pintura francesa. Algunas de ellas con el propósito más amplio de estimular la difusión y circulación del arte francés en Buenos Aires y otras explícitamente orientadas a la ubicación de las piezas francesas en la plaza argentina. Paralelamente, va a ser durante estos años cuando se formen las colecciones privadas más representativas de arte francés moderno y contemporáneo las cuales se hallan ya consolidadas hacia la tercera década del siglo.

El envío francés a la Exposición Internacional de Arte del Centenario es sin duda el hecho más emblemático en este proceso de introducción del arte francés, hito que sin embargo contaba con dos precedentes formales –las exhibiciones realizadas en 1908 y 1909 en el Pabellón Argentino–[6] y con muchos eventos simultáneos de menor envergadura que contribuyeron a la circulación del arte francés en nuestro medio. Nos referimos a las distintas exposiciones de arte moderno francés que contemporáneamente realizaron las principales galerías de Buenos Aires, extendiéndose posteriormente a ciudades del interior como Rosario.

[3] *Cf.* Eduardo Schiaffino. *La pintura y la escultura en la Argentina.* Buenos Aires, Ediciones del autor, 1933, p. 283 – 284, donde se consigna la nómina completa de artistas que integraron la comisión que seleccionó las obras. Véase también María Isabel Baldasarre, "Gloria y ocaso de la Exposición Francesa de 1888". En: AAVV. *Arte y recepción.* VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1997, p. 31 – 38.

[4] "La exposición francesa". *Sud-América.* Buenos Aires, 25 de julio de 1888, p. 1, c. 6.

[5] *Cf.* Paul Conti. "Pintura. Exposición de E. Costa. Pintores franceses. Impresionismo moderno". *La Nación*. Buenos Aires, 8 de agosto de 1895, p. 3, c. 4.

[6] El Pabellón Argentino se encontraba sobre la Plaza San Martín y recibía ese nombre porque había sido construido para alojar el envío argentino a la Exposición Universal de París de 1889. Alojó entre 1909 y 1932 al Museo Nacional de Bellas Artes.

Las exposiciones de 1908 y 1909 fueron también mojones clave en los que cientos obras de origen francés no sólo estuvieron al alcance del público porteño sino que resultaron en una buena adquisición de obras con destino al Museo Nacional de Bellas Artes.[7] El hecho de que su primer director –Eduardo Schiaffino (1895-1910)– fuera un ferviente defensor del arte francés contemporáneo influyó sin duda en la cantidad de obras adquiridas, marcando por otra parte una predilección que gravitó fuertemente en la formación del patrimonio de la institución.[8]

Más allá de los duros juicios vertidos por publicaciones como *Athinae,* que criticó el afán mercantilista de la empresa y la escasa calidad algunas obras expuestas,[9] las exposiciones de 1908 y 1909 proveyeron al mercado porteño de un gran caudal de obras contemporáneas muy bien recibidas por aficionados y coleccionistas locales.

Por su parte, la exposición de 1908 desplegaba una doble vertiente que, además de las manifestaciones de arte francés contemporáneo, incluía una sección retrospectiva centrada en la Escuela de 1830. Los paisajes –puros o con figuras– realizados por estos artistas fueron los predilectos del público argentino, señalando así un camino que, con sus antecedentes en los coleccionistas del siglo XIX, va a permanecer y consolidarse en los adquisidores de la primera mitad del siglo XX. De alguna manera, se reforzaba en la Argentina el gusto por una escuela que hacía décadas era favorita de la burguesía europea y norteamericana, en la medida que proponía un arte que, sin dejar de ser agradable, tenía como *plus* el haber cuestionado la posición estética y social de los maestros de las instituciones oficiales.[10] Y era precisamente este rol como impugnadores de fórmulas, como revoltosos frente a las "grandes traiciones" lo que Martín Malharro subrayaba acerca de estos artistas desde las páginas de *Athinae*.[11]

En 1910, este proceso de implantación del arte francés se va a cristalizar en la Exposición Internacional de Arte del Centenario, un certamen donde las diferentes escuelas nacionales, sobre todo Francia y España,[12] buscaron posicionarse como guías artísticas.

[7] En 1908 el Museo adquirió: *Eros y Psiquis* de Guillaume Dubufe, *Le repas de servants* de Joseph Bail, *Les Boulevards* de Jules Adler, *El puente* de Henri Martin, *Le 14 Juillet. Place Pigalle* de A. Devambez, *El baño* de Clementine Dusau y *Retrato de S. M. Alfonso XIII* del español Ramón Casas. *Cf.* "Comisión Nacional de Bellas Artes. Compra de cuadros". *Athinae.* Buenos Aires, a. 1, n. 2, octubre de 1908, pp. 8 – 9.

[8] En junio de 1908, el museo expuso las compras efectuadas por Schiaffino en su viaje europeo de 1906. La adquisición estelar era *La tierra y la luna* de Auguste Rodin, a la que sumaban muchas pinturas de franceses contemporáneos apreciados por Eduardo Schiaffino como: Albert Besnard, Henri Le Sidaner, Henri Fantin Latour, Jean Louis Forain, Jean Jacques Henner, Emile René Menard, Eugène Carrière, Jean-François Raffaëlli y Edmond Aman Jean entre otros. *Cf.* Museo Nacional de Bellas Artes. *VI Ensanche. Adquisiciones de 1906 efectuadas en Europa por la Dirección.* Sala XVI. Obras expuestas al público en junio de 1908.

[9] *Cf.* "Arte francés en Buenos Aires". *Athinae.* Buenos Aires, a. 1, n. 8, abril de 1909, p. 15 – 16 y "Segundo salón oficial de Arte Francés". *Athinae.* Buenos Aires, a. 2, n. 10, junio de 1909, p. 22 – 23.

[10] *Cf.* Robert Jensen. *Marketing Modernism in fin-de-siècle Europe.* Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 39.

[11] Martín A. Malharro. "Las grandes firmas". *Athinae.* Buenos Aires, a. 1, n. 2, octubre de 1908, p. 3 – 4.

[12] "La madre patria" había tenido también un lugar relevante en el certamen artístico. El gran premio de la sección Internacional había sido otorgado a un español: Hermen Anglada Camarasa; se había dedicado una sala entera a las producciones del peninsular Ignacio Zuloaga y el monto total de ventas efectuadas colocaba a los artistas españoles en paridad con las ventas de las secciones francesas e italianas. *Cf.* "Art exhibition closes". *The Buenos Aires Herald.* Buenos Aires, 15 de noviembre de 1910, p. 7, c. 2 y "Exposición Internacional de arte. Lista de los importes totales de las obras vendidas en las diversas secciones". *Athinae.* Buenos Aires, a. 3, n. 29, enero de 1911, p. 25.

Esta intención se volvía evidente en el texto del catálogo donde el comisario general del envío francés, M. Horteloup, resumía los distintos hitos de la historia del arte francés desde el siglo XV para detenerse particularmente en Edouard Manet y sus seguidores. En este punto, el funcionario aconsejaba al público argentino la apertura ante "ciertas audacias inesperadas", advertencias demasiado prejuiciosas para un público ya receptivo al arte moderno francés pero que aspiraban claramente a erradicar cualquier cuestionamiento sobre el "gusto depurado" y la "originalidad" que caracterizaban a su arte nacional.[13]

Francia apostó así a enviar el mayor contingente de piezas –480 ejemplares– y obtuvo un éxito completo en la venta de las obras exhibidas,[14] consiguiendo también el mayor número de adquisiciones con destino al Museo Nacional de Bellas Artes.[15] Entre las obras compradas para esta institución figuraron *Vidrio de Venecia* de Jacques Blanche, *La manicura* de Henri Caro Delvaille, *Vista de Pont-on-Royans* de Charles Cottet, *Las lavanderas* de Etienne Dinet, *Cristiana* de Guirand de Scévola, *Busto de Falguière* de Auguste Rodin y *La barra del Sena en Argenteuil* de Claude Monet. Se trataba de un conjunto que sintetizaba bien el tono general del envío: obras de artistas contemporáneos, donde sobresalían algunos representantes de las vanguardias decimonónicas junto a una pléyade de artistas que, sin dejar de cultivar temáticas de corte moderno, podían ir desde el tono orientalista de Dinet, a las escenas anecdóticas de Caro Delvaille, pasando por los retratos vaporosos –y muy del gusto de la burguesía local– de Guirand de Scévola.[16]

Unos años antes del Centenario, las nuevas galerías de arte de Buenos Aires habían comenzado a funcionar como filiales de galerías o *marchands* extranjeros. Ya desde 1907, Georges Bernheim empieza a enviar regularmente conjuntos de pintura europea a los salones de la Galería Witcomb, mientras J. Allard hará lo propio con el Salón Costa, uniéndose a Boussod, Valadon y Cia a partir de 1911.[17] Estas alianzas, que resultaron en la introducción de un inmenso contingente de arte francés moderno, no fueron las únicas que encontramos en el período. De manera menos formal también el *marchand* Ferruccio Stefani introdujo obras francesas, mientras Pierre Calmettes,[18] fundador junto a Théo Fumière de

[13] M. Horteloup. "Francia". En: *Exposición Internacional de Arte del Centenario. Buenos Aires 1910.* Catálogo ilustrado. Buenos Aires, M. Rodríguez Giles, p. 175 – 181.

[14] *Cf.* "Exposition Internationale des Arts". *Le Courrier de la Plata.* Buenos Aires, 22 de julio de 1910, p. 4, c. 2 y "Le succès de la section française á l´exposition internationale des arts". *Le Courrier de la Plata.* Buenos Aires, 24 de julio de 1910, p. 4, c. 2.

[15] El monto total de dinero invertido por el Museo en la adquisición de obras francesas fue de $ 48.517 superando así a los $ 34.087 gastados en la sección española y los $ 33.187 en la italiana. Para el detalle de las obras véase "Bellas Artes. Las adquisiciones del museo". *La Nación.* Buenos Aires, 31 de diciembre de 1910, p. 10, c. 7 y p. 11, c. 1.

[16] Lucien Victor Guirand de Scévola fue quizás uno de los pocos artistas franceses consumidos en Buenos Aires que vino efectivamente a trabajar a la Argentina. Si bien no podemos precisar cuando llegó a Buenos Aires, sabemos con certeza que estuvo activo en la ciudad durante 1909 y 1912.

[17] Véase Patricia Artundo. "La galería Witcomb 1868 – 1971". En: *Memorias de una galería de arte. Fundación Espigas. Archivo Witcomb 1896 – 1971.* Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, p. 32.

[18] El propio Calmettes era pintor y en 1909 había expuesto sus óleos sobre la casa francesa de Anatole France en la galería L'Aiglon. Véase "La casa de M. Anatole France por M. Pierre Calmettes". *Athinae.* Buenos Aires, a. 2, n. 9, mayo de 1909, p. 20 – 21.

L'Eclectique, realizó una labor similar en las salas de su galería.[19] Por su parte, el salón L'Aiglon y la galería Philipon también oficiaron de receptores de obras enviadas por sociedades de artistas franceses.

Esta tarea conjunta de galerías francesas y sedes argentinas va a seguir dando sus frutos hasta bien avanzados los años 30, con el ingreso de otros agentes que se sumaron al proceso de importación del arte francés como fue el caso de Georges Petit y Durand Ruel, galerías que contaban con una larga historia de comercialización del impresionismo fuera de Francia. Así, hacia fines de la década de 1920 y durante los primeros años de 1930 Witcomb se dedicó a exhibir conjuntamente obras provenientes de varias galerías francesas, agregándose a las ya citadas nombres como: Tedesco Frères, Andrée Schoeller y Gerard Frères.

Por su parte, a mediados de los años '20 se incorpora a este nutrido panorama, el accionar de Nordiska Kompaniet, filial de una casa de muebles sueca instalada en 1920 sobre la calle Florida, y abocada entonces a la organización de varias exposiciones anuales donde el arte francés moderno tuvo un lugar preeminente.[20]

Georges Berheim fue un actor clave en todo este período, repitiéndose año a año su nombre como "garantía de calidad" de las obras exhibidas en Witcomb. La cantidad de obras remitidas va a ser inmensa y sostenida, registrándose prácticamente todos los años los envíos artísticos por él organizados. En cada ocasión Witcomb editó un cuidado catálogo con la lista y reproducción de obras, varios de ellos prologados directamente en francés por L. Roger-Milès, reputado crítico de arte y personaje muy vinculado a la escena artística oficial francesa. En varios de estos textos, Roger-Milès elogia la labor de Bernheim como "embajador del arte" y "mensajero de la belleza plástica"[21] al tiempo que recurre a tópicos, deudores de un positivismo decimonónico, que hallaremos en varios discursos relativos a la artes francesas en el panorama argentino. Por ejemplo, al introducir la exposición celebrada en 1909, el crítico aludía a la comunión entre las almas latinas que permitía extender a la Argentina la misión artística comenzada por Francia, al tiempo que subrayaba la necesidad de realizar una selección más severa sobre las obras traídas a Buenos Aires a fin de satisfacer el gusto de los coleccionistas.[22]

[19] L'Eclectique había sido fundada por Calmettes en febrero de 1908. En junio de 1910 inauguró la primera exposición de 72 obras francesas a las que se sumaban cerámicas y aguafuertes también de origen francés. Al año siguiente, realizó varias exposiciones de arte francés, *cf.* "Le Salon de L'Eclectique". *Le Courrier de la Plata.* Buenos Aires, 10 de junio de 1910, p. 4, c. 1 y 2.

[20] *Cf.* Nordiska Kompaniet. *Pintura francesa moderna.* Buenos Aires, 1924. Véanse también los catálogos de pintura francesa publicados por la misma casa en 1925 y 1926.

[21] Cf. *Catálogo Arte Moderno. Escuela Francesa de 1830.* Exposición de obras originales de distinguidos artistas franceses y de otras naciones concurrentes a los salones de París. Garantía de autenticidad Georges Bernheim organizador. Mayo 1910. Salón Witcomb, Buenos Aires.

[22] L. Roger-Milès. "Préface". *Catálogo Arte Moderno. Escuela Francesa.* Exposición de obras originales de distinguidos artistas franceses y de otras naciones concurrentes á los Salones de Paris. Garantía de autenticidad. Mr. Georges Bernheim organizador. Mes 15 de mayo y 15 de Julio de MCMIX. Salón Witcomb. Buenos Aires. Véase también el artículo de *Athinae* sobre la exposición de Allard celebrada en Costa en 1910, donde se destaca las exigencias de los adquirentes porteños mientras se celebra la "influencia expansiva" de estas exposiciones. Al igual que el texto de Roger-Milès este artículo también respondía a intereses comerciales ya que Allard era un constante anunciante de *Athinae,* publicando frecuentemente avisos a media página. *Cf.* J. L. B. "La 3era Exp. de Pintura Europea organizada por el señor Allard (Salon Costa)". *Athinae.* Buenos Aires, a. 3, n. 21, mayo de 1910, p. 25 – 27.

En general las obras remitidas tanto por Bernheim como por Allard van a presentar muchos puntos de contacto, coincidiendo asimismo con las introducidas por las demás galerías contemporáneas. Se trató de un variado panorama de pintura del siglo XIX que además de incluir los tradicionales artistas oficiales –vinculados a la Academia de Bellas Artes– también presentaba ejemplos de aquellos a quienes Roger-Milès denominaba pintores independientes. Este último grupo podía reunir la producción de artistas muy diversos: las infaltables obras de la Escuela de 1830, ejemplares de pintura impresionista y en menor medida realista, y un amplio abanico de obras de pintores que se encontraban a medio camino entre la academia, el salón oficial y las vanguardias decimonónicas, como podían ser Eugène Isabey, L'Hermitte, Roll, Félix Ziem, Chaplin, Jules Bastien-Lepage, Adolphe Monticelli, Henri Fantin Latour, Adolphe Dagnan-Bouveret, Joseph Bail, entre muchos otros.

En relación al arte del siglo XX, constatamos la –esperable– ausencia de los ejemplos de las vanguardias históricas[23] cuyos artistas, sin ser mencionados directamente, son aludidos por Roger-Milès como "fiebres enfermas de falsos innovadores y falsos genios".[24] El arte contemporáneo estaba representado a decir del crítico por un "arte sano, robusto, fecundo" que incluía la producción más reciente de algunos de los artistas ya mencionados junto a una pintura convencional con ciertos elementos deudores del simbolismo como la que cultivaban Albert Besnard, Eugène Carrière, Paul Chabas, Emile René Ménard o Edmond Aman-Jean.

A medida que avancemos en el siglo XX se incorporarán artistas relacionados con las nuevas tendencias, aunque en general fueron aquellos que respondían a una estética más templada. Por ejemplo, la exposición Bernheim de 1925 incluye una obra de Jean Vuillard y otra de Kees van Dongen rodeados del resto de los artistas que hemos citado mientras el salón francés continuaba siendo la carta de presentación que legitima la selección de las obras.[25]

Con respecto a las temáticas privilegiadas abundaban los paisajes –rurales, urbanos, marinos– vacíos o poblados de personas y animales, los retratos y figuras y la pintura costumbrista que podía ir desde las escenas dieciochescas a la Ferdinand Roybet hasta las derivaciones del realismo practicadas por artistas como L'Hermitte, Raffaëlli o Bastien-Lepage.

En consonancia con lo expuesto, estos mismos artistas y temáticas son las que hallamos en las exposiciones oficiadas durante las primeras décadas del siglo en las otras galerías porteñas como Philipon o Nordiska o en las exposiciones organizadas por Ferrucio Stefani en la misma Witcomb. Incluso veremos la pervivencia de muchas de estas firmas

[23] En las primeras décadas del siglo XX, la mayor parte de la producción de artistas como Picasso, Braque, Derain, Vlaminck y Léger estaba capitalizada por *marchands* europeos, fundamentalmente por Kahnweiler, Vollard y Udhe, que apuntaban a sus compradores entre las poderosas burguesías europeas y norteamericanas. *Cf.* Francis Francina. "Realismo e ideología: introducción a la semiótica y al cubismo". En: Charles Harrison, Francis Francina y Gill Perry. *Primitivismo, cubismo y abstracción.* Madrid, Akal, 1998, p. 179 – 180.

[24] L. Roger-Milès. "Préface". Galerie Georges Petit et J. Mancini. *Exposition d'Art Français à Buenos-Aires.* 1913, Salle Costa – Florida 660.

[25] *Catálogo Arte Moderno. Escuela Francesa. Exposición de obras originales de distinguidos artistas franceses y de otras naciones concurrentes a los Salones de Paris.* Garantía de autenticidad Mr. Georges Bernheim organizador. Salón Witcomb Florida 364 - Buenos Aires, 1925.

en los envíos de Georges Petit a Witcomb, con Domingo Viau como intermediario, durante los años '20.[26]

Por su parte, en 1913 Philipon va a realizar junto con la galería Wildenstein de París, una exposición de obras antiguas francesas,[27] constituyéndose en una excepción dentro de la tendencia que definió al período y en un antecedente del proceso de introducción de la pintura del siglo XVIII que se va a concretar con la apertura de la filial argentina de esta galería francesa recién en la década de 1940.

Volviendo a los años aquí analizados y con respecto a la escultura, si bien el caudal de obras arribadas fue sensiblemente menor al de las pinturas, constatamos la significativa presencia de artistas como Rodin, Barye y Bourdelle,[28] siendo el primero de ellos uno de los grandes preferidos de la burguesía local ya desde el siglo XIX. Así, a la fuerte impronta de la escultura francesa en el espacio público,[29] se agrega la aparición de los escultores franceses contemporáneos dentro de las colecciones locales. Y en esta línea, la Argentina va a continuar alimentando aquel circuito de difusión de la escultura francesa que crecía al ritmo de las grandes casas de fundición –con Barbedienne a la cabeza– consolidadas ya desde mediados del siglo XIX.[30]

Corresponde examinar en qué medida la primera guerra mundial condicionó el mercado local de obras francesas. A primera vista, la situación se presenta al menos como paradojal, ya que si bien continúa el ritmo sostenido de exhibiciones de arte europeo que caracterizó a los años previos al conflicto las obras ofrecidas ahora van a ser de menor tamaño y calidad, hecho que ni siquiera garantizaba su inmediata adquisición. Por ejemplo, la exposición Berheim celebrada en Witcomb en 1917 reagrupaba gran parte de las obras ofrecidas a la venta el año anterior. A pesar de todo, el naciente pero receptivo mercado argentino continuaba funcionando como una boca de salida viable para la convulsionada escena cultural europea que asistía a la debacle del mercado artístico parisino.[31]

[26] En 1923, Domingo Viau, quien venía realizando exposiciones en Witcomb desde 1920, comenzó a actuar como representante de las Galerías Georges Petit. *Cf.* Patricia Artundo, *op. cit.,* p. 43.

[27] *Cf. Exposition des tableaux anciens principalement de L´École Française du XVIII siècle à la Galerie Philipon.* 633 Lavalle. 18 Juin – 1er Juillet 1913. Galerie Wildenstein.

[28] *Cf. Exposición de bronces de arte. Barye – Rodin – Mené.* Salon Witcomb. Florida 364. Noviembre de 1915. Las exposiciones de pintura también podían incluir piezas escultóricas, generalmente bronces o mármoles de pequeño formato. *Cf.* el catálogo Société Nationale des Beaux Arts de Paris. *Exposition des Sociétaires Français (salon de Paris) Avec l´assentiment du conseil d´administration de la Société Nationale des Beaux-Arts.* 1913. Philipon et Cie. Paris – Buenos Aires.

[29] Es numerosa la bibliografía producida a este respecto. Véase por ejemplo: Marina Aguerre. "Buenos Aires y sus monumentos: una presencia francesa". En: Margarita Gutman y Thomas Reese (editores). *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital.* Buenos Aires, EUDEBA (colección CEA), 1999, p. 143 -156 y Fundación Antorchas – Museo Nacional de Bellas Artes. *Rodin en Buenos Aires.* Buenos Aires, 2001.

[30] *Cf.* Jeanne L. Wasserman (ed.). *Metamorphosis in Nineteenth Century Sculpture.* Fogg Art Museum, Harvard University Press, 1975, p. 80.

[31] *Cf.* Daniel Batchelor. "'Esta libertad, este orden': el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial". En: Briony Fer; David Batchelor y Paul Wood. *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras.* Madrid, Akal, 1999, p. 20.

En 1924, una institución clave para la difusión del coleccionismo privado es inaugurada en Buenos Aires con la exposición de uno de los principales coleccionistas de arte francés de nuestro país: nos referimos a la colección del médico Francisco Llobet expuesta en los salones de Amigos del Arte.

La entidad, sede de numerosas exposiciones organizadas sobre el patrimonio de los coleccionistas locales, fue también un agente clave en la introducción de las nuevas propuestas artísticas.[32] En este sentido, fomentó la difusión de las obras francesas más contemporáneas con una fuerte representación de la Escuela de París,[33] incluyendo artistas como Henri Matisse, André Derain, Raoul Dufy, André Dunoyer de Segonzac, Maurice Utrillo, Maurice de Vlaminck o Marie Laurencin.[34]

A su vez, las exposiciones organizadas por Amigos del Arte constituyen un claro testimonio de los importantes conjuntos privados de arte francés que, hacia la tercera década del siglo, se habían formado en la Argentina.[35]

Muchas de las obras habían sido adquiridas en los frecuentes viajes de los coleccionistas a los centros artísticos del viejo mundo, pero también el mercado local les había provisto excelentes oportunidades de enriquecer su patrimonio sin alejarse de la Argentina.

Ya mencionamos a Francisco Llobet, personaje que se constituye en un adalid de la pintura decimonónica francesa ocupado de difundirla a través de conferencias, publicaciones y organización de exposiciones. Su colección es una prueba elocuente de aquel gusto que predominó en las primeras décadas del siglo XX al proveer una buena síntesis de los hitos que posicionaban a Francia como la precursora del arte moderno: Escuela de 1830, realismo, impresionismo, y una buena selección de bronces de Rodin. La sucesión de escuelas no se continuaba lógicamente en el postimpresionimo sino en artistas contemporáneos de factura convencional o resabios clásicos como eran Gaston Latouche y René Menard.[36] Esta exclusión era explicada por el crítico francés Camille Mauclair en ocasión de la presentación de la colección al público francés. En este contexto, Mauclair se ocupaba de justificar la elección de Llobet, retomando algunos de los tópicos que Roger-Milès utilizara en relación a la vanguardia más de veinte años antes, cargándolos ahora de un tono explícitamente reaccio-

[32] *Cf.* Diana Wechsler. "Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas". En: *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880 – 1960).* Archivos del CAIA 1. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998, p. 129 – 130.

[33] Así se denominó a los artistas vinculados al medio artístico de Montparnasse y Montmartre durante el período de entreguerras. El mote incluía tanto a franceses como a extranjeros residentes en París, contemplando así a artistas de primera línea y a pintores menores; entre otros: Chagall, Soutine, Utrillo, Matisse, Braque, Picasso, Pascin, Kisling, Modigliani y Foujita. *Cf.* Laure de Buzon-Vallent. "L´Ecole de Paris: éléments d´une enquête". En: Centre Georges Pompidou. *Paris - Paris 1937 – 1957.* Paris, Gallimard, 1992, p. 375 – 381.

[34] *Cf.* Amigos del Arte. *Exposición de pintura francesa contemporánea.* Bajo el patrocinio de la Association Française d´Expansion et d´Echanges Artistiques y de su excelencia el embajador de Francia. Organizada por Jean Conrard. Junio 1930 y Junio 1931

[35] Véase. Asociación Amigos del Arte. *Catálogo de la Exposición de pintores impresionistas.* Buenos Aires, 15 de mayo de 1926, Asociación Amigos del Arte. *Exposición de pintores impresionistas. Colección Francisco Llobet,* Buenos Aires, agosto de 1932, y Amigos del Arte. *Maestros del Impresionismo,* Buenos Aires, 1932.

[36] *Cf.* Primer Salón de la Sociedad de Amigos del Arte. *Colección Francisco Llobet. Pintura moderna 1830 – 1924.* Buenos Aires, julio 12 de 1924.

nario. Los juicios de Mauclair contra el cubismo y el surrealismo, a los que no nombraba directamente, se hallaban estrechamente vinculados a su menosprecio por las tendencias políticas de izquierda al tiempo que explica su ausencia en la colección en el hecho que Llobet no admitía la igualación de la "modernidad" con la "fealdad" y el "absurdo".[37]

Por su parte, un coleccionista de gusto enciclopédico, como el italiano Lorenzo Pellerano, también tenía un sitio de privilegio reservado a las manifestaciones francesas. En su colección, formada durante los primeros años del siglo y compuesta por más de mil doscientas obras de todas las escuelas y estilos, se contaban más de doscientos cuadros de artistas franceses. Entre ellos sobresalían algunos ejemplos de pintura del siglo XVIII y galante, estando la gran mayoría dedicada a artistas del siglo XIX y contemporáneos.[38] En este sentido, el recorte que Pellerano practicaba sobre la pintura francesa decimonónica se encontraba en estrecha consonancia con el realizado por Llobet. Con excepción de algunos ejemplos paradigmáticos de pintura impresionista pertenecientes a éste último, gran parte de los artistas se repetían en una y otra colección a la vez que coincidían las casas, argentinas y europeas, en las que ambos procuraban sus obras.

Preferencias similares podemos encontrar en la colección que el hacendado Emilio P. Furt donó al Museo Nacional de Bellas Artes en 1920. De las noventa y tres obras cedidas casi la mitad eran firmas francesas del siglo XIX[39] que respondían a las tendencias favorecidas por la burguesía local e introducidas por los *marchands* y galerías actuantes en nuestro país.

Sin duda, los coleccionistas más importantes de arte francés con que va a contar la Argentina fueron Antonio Santamarina y su sobrina Mercedes, quienes formaron colecciones de pintura y escultura que otorgaron un lugar central al impresionismo y a sus seguidores, "el corazón de su galería" como gustaba decir Antonio.[40] Su colección, con sus imponentes Manet, Degas y Renoir y su delicado gabinete de dibujos de Henri de Toulouse-Lautrec, poseía también ejemplares de pintura francesa postimpresionista como Vincent Van Gogh y algunas firmas más contemporáneas como Dunoyer de Segonzac y Utrillo. El impresionismo también caracterizaba a la colección de Mercedes, quien había realizado una acertada selección trayendo al país grandes pasteles de Edgar Degas y exquisitas piezas de Auguste Rodin muchas de las cuales pasaron por donación al Museo Nacional de Bellas Artes.[41] En ambos casos, la alta calidad de las piezas se basaba en el hecho que todas las adquisiciones habían sido realizadas en París o en Nueva York, prescindiendo así de la oferta más limitada de la plaza local.

[37] Mauclair también retoma la idea de una alianza entre las almas latinas de Francia y de la Argentina frente al avance del snobismo y el germanismo. Véase: Camille Mauclair. *Conférence sur la collection du Dr. Francisco Llobet.* París, 1931, p. 33 – 34 y 38 – 39. Por otra parte, Mauclair había expuesto ideas similares en sus textos publicados en *La Nación.* A este respecto, *cf.* Diana Wechsler. "Recepción de un debate. Reconstrucción de la polémica en torno a la formación de un 'plástica moderna' en la prensa de Buenos Aires" En: AAVV. *Arte y recepción.* VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1997, p. 47 –57.

[38] Véase Guerrico & Williams. *La galería de cuadros de don Lorenzo Pellerano.* Buenos Aires, 1933.

[39] *Cf.* Comisión Nacional de Bellas Artes. *Catálogo de las obras donadas a la nación por el Señor Emilio P. Furt y la señora Elena G. de Furt con destino al Museo Nacional de Bellas Artes.* Buenos Aires, 1920.

[40] Antonio Santamarina. "My pleasure in collecting". *Magazine of Arts,* v. 35, n. 2, February 1942, p. 52 – 57.

[41] Ungaro y Barbará. *Colección Mercedes Santamarina.* Buenos Aires, septiembre de 1946.

Paralelamente, otros argentinos comenzaron a interesarse por las manifestaciones más contemporáneas de arte francés, al tiempo que algunas galerías introducían las tendencias de la pintura francesa de postguerra. Poco a poco, las firmas de la pintura decimonónica comenzarán a ser contrarrestadas por estos nuevos artistas, aunque por supuesto el reemplazo no fue total ni repentino.

En este sentido, la colección del cardiólogo Rafael Bullrich, formada entre mediados de la década de 1920 y 1940, es un claro testimonio de este momento de transición. Compuesta mayormente de obras francesas del siglo XIX, la colección incluía también a representantes de la llamada Escuela de París como Mariette Lydis, Othon Friesz o Jules Pascin.[42] Por otra parte, el modo en que Bullrich incrementaba su colección también respondía a esta doble vertiente al dirigirse tanto a las galerías más tradicionales como Witcomb o Viau como a las introductoras de nuevas tendencias como fue el caso de Müller. Por otra parte, buena parte de la obra francesa de Bullrich provenía del desmembramiento de la colección de Lorenzo Pellerano,[43] factor que indicaba su consonancia con el gusto preponderante por el arte francés decimonónico. En esta línea, el propio Bullrich fue un acérrimo partidario de la obra de Corot, artista del que poseía cinco obras y del que editó un catálogo comentado donde afirmaba que Corot era incomprendido en Buenos Aires, una aseveración que debe ser relativizada a la luz de su presencia repetida en las colecciones locales[44]

Década intermedia, los años '30 contemplaron tanto la conformación y difusión de nuevas colecciones artísticas como la gran visibilidad y legitimidad que recibieron las colecciones más tradicionales. Un proceso dual que tuvo como telón de fondo al Museo Nacional de Bellas Artes. A su vez, los grandes envíos nacionales remitidos por el gobierno francés también van a hacer acto de presencia en un contexto sumamente diferente al de los primeros años del siglo.

Una tradición artística moderna: desde 1930 hasta la segunda postguerra

En 1936, el crítico Eduardo Eiriz Maglione desde las páginas de *Forma* introducía la colección de Rafael Crespo con las siguientes palabras: "Pocas ciudades conocen tan bien como Buenos Aires la pintura moderna […] Se realizaron, ininterrumpidamente casi, en los últimos diez años, valiosos conjuntos de cuadros pertenecientes a la Escuela de París." A continuación pasaba a mencionar los actores que habían colaborado en la empresa: la ya referida Amigos del Arte, Federico Müller y Jean Conrard, gracias a quienes "Modigliani, Picasso, Utrillo, Vlaminck, Friesz, Asselin, Marquet, Kisling, etc., ya son familiares en nuestros ambientes artísticos".[45]

La colección de Rafael Crespo, exhibida en septiembre de aquel año en las salas del Museo Nacional de Bellas Artes, fue unánimemente recibida por la crítica como la irrupción de

[42] Véase *Catálogo de la colección Rafael A. Bullrich.* Prefacio del Prof. F. Gilles de la Tourette. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1945.

[43] Pellerano muere en 1931 y el grueso de su colección se remata en 1933. Sin embargo, Bullrich había adquirido varias obras con anterioridad al deceso de Pellerano, tanto a través de intermediarios como por canje con el coleccionista.

[44] *Cf.* Colección Rafael A. Bullrich. *Obras de Corot. Catálogo comentado.* Buenos Aires [s. f.].

[45] Eduardo Eiriz Maglione. "La colección de don Rafael Crespo". *Forma.* Buenos Aires, n. 2, septiembre de 1936, p. 10.

la plástica moderna en Buenos Aires, "un soplo de oxígeno para la estancada atmósfera artística de Buenos Aires" en palabras de Atilio Rossi.[46] Así también lo celebraba Oliverio Girondo desde las páginas del catálogo argumentando que más allá de la imperfección y la impureza de los artistas modernos estos resumían la "insatisfacción" de la época y "el esfuerzo desesperado por encontrar algo a qué aferrarse".[47] Sin lugar a dudas, la posibilidad de acceder a artistas inmediatamente contemporáneos e inusuales en las salas del Museo, como Modigliani, André Lhote, Georges Rouault, Jean Fautrier, Laurencin, Vlaminck, era un síntoma evidente de un cambio que era acompañado por varias galerías locales.

Desde esta perspectiva, es acertada la celebración que hace Eiriz Maglione de la tarea emprendida por Federico Müller, quien en combinación con nuevas galerías europeas como Raymonde Latour, Durand-Ruel, Marcel Bernheim o Thamhauser, encarará ya desde fines de la década de 1920 la comercialización de firmas de la Escuela de París. Más allá de la evidente renovación que implicaba traer obras firmadas por Pierre Marquet, Othon Friesz, Georges Braque o Fernand Léger, la galería no va a hacer otra cosa que introducir aquellos artistas que gozaban de buena fortuna en el mercado artístico de la Europa de entreguerras, al tiempo que buscará posicionarlos como seguidores de la –siempre aludida– tradición francesa, caracterizada aquí por la independencia.[48] Dentro de estas nuevas tendencias algunas obras surrealistas, realizadas por Salvador Dalí, Yves Tanguy o Joan Miró también fueron intercaladas entre el resto de las producciones de la Escuela de París. Sin embargo, la operación de Müller era clara al apostar a la alternancia constante de estas exposiciones con las de artistas ya "canonizados" por la crítica, el mercado y la historiografía francesa como los impresionistas.

Con respecto al Museo Nacional, más allá de la exhibición de la colección de Rafael Crespo, el arte francés del siglo XIX siguió gozando de un lugar privilegiado en el relato museístico oficial. Bajo la dirección de Atilio Chiappori (1931-1939) y a partir del traslado del Museo a la nueva y definitiva sede en 1933, se organizaron varias exposiciones dedicadas a difundir el patrimonio francés de las principales colecciones argentinas.[49] En este sentido, la recientemente creada Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes, entidad formada casi en su totalidad por coleccionistas, va a tener una actuación concreta en la organización de muestras como *Escuela Francesa siglos XIX y XX* y *Rodin*, ambas armadas sobre la base de patrimonios particulares en 1933 y 1934 respectivamente. Estas exposiciones, que retomaban la práctica establecida por Amigos del Arte, van a marcar un camino que será habitualmente transitado por las subsiguientes administraciones del Museo Nacional e incluso de los

[46] *Cf.* Atilio Rossi. "Crítica de arte". *Sur.* Buenos Aires, a. VI, octubre de 1936, p. 96 – 98, véase también Antonio Pérez Valiente de Moctezuma. "Crónica de arte". *Nosotros.* Buenos Aires, a. 1, 2da época, septiembre de 1936, p. 96-100.

[47] Oliverio Girondo. "Prólogo". En: Asociación Amigos del Museo. *Pintura moderna. Colección Rafael A. Crespo.* Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1936.

[48] Véase por ejemplo el texto de G. J. Gros incluido en Galería Müller, *Exposición de Pintores contemporáneos. L´École de Paris.* Organizada por Federico C. Müller en colaboración con Raymonde Latour - Paris. Agosto 1931.

[49] Para la gestión de Chiappori y sus colaboraciones con Francisco Llobet, véase: Paula Casajús "El *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes"* En: María Inés Saavedra y Patricia Artundo (dir.). *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878 – 1951).* Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA. Serie monográfica n. 6, 2002, p. 127 – 144.

Museo Provinciales que en las décadas posteriores armaron exposiciones temáticas, con un fuerte protagonismo de la escuela francesa, en base a las colecciones privadas.

El Museo Nacional de Bellas Artes también sirvió de sede a dos grandes envíos internacionales de carácter oficial enteramente dedicados al arte francés: las exposiciones organizadas por el gobierno de Francia en 1939 y 1949 que contaron también con el aporte de obras de colecciones argentinas. Es ilustrador analizar ambas exposiciones en paralelo considerando no sólo la selección realizada en cada ocasión sino también los discursos producidos en torno a ellas.

La exposición de 1939 se concretó escasas semanas antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial, siendo su comisario general el conservador del departamento de Pinturas del Louvre René Huyghe. Ya en el prólogo del catálogo, las referencias a la inminencia del conflicto bélico aparecían como inevitables. Allí, el embajador de Francia, Marcel Peyrouton, no podía evitar mencionar "la misión pacificadora" encarada por Francia en la que la "contemplación de la belleza" uniría a "todos los hombres de buena voluntad". Luego, aludía al ya referido tópico de la latinidad compartida por Francia y la Argentina, idea que era retomada tanto en el texto de Antonio Santamarina, entonces Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, como en el producido por René Huyghe. Por su parte, este último remarcaba el carácter inaugural de la exposición, la primera organizada en el continente sud-americano, a la vez que, basado en un criterio claramente evolucionista, subrayaba el lugar insuperable que había alcanzado el arte francés en el siglo XIX.[50] Este juicio se volcaba directamente selección de obras decimonónicas, entre las que se contaban verdaderas obras maestras como *El baño turco* de Ingres, *Skating* de Manet y *Ante el piano* de Renoir. Con respecto al arte contemporáneo, abundaban las naturalezas muertas y las vistas urbanas de los artistas de la Escuela de París, aquellos comercializados contemporáneamente por las galerías porteñas, mientras aparecía como excepción una obra cubista de Pablo Picasso: *Los tres músicos.*

Entre una y otra exposición el mapa hegemónico mundial, fundamentalmente político pero también artístico, cambió radicalmente. En el devastado escenario europeo de la segunda postguerra, Francia va a intentar seguir manteniendo su lugar de guía, apelando a todas las estrategias posibles, aunque la lucha va a ser cada vez más difícil ante el potente avance de las artes y el sistema cultural norteamericano.

En el contexto nacional, la década de 1940 presenció la celebración de múltiples exposiciones comerciales centradas en el arte francés. A los espacios ya mencionados, como Witcomb y Müller se agregarán otros nuevos como Wildenstein y Peuser, alternándose las exhibiciones de pintores impresionistas con los artistas de la Escuela de París y la pintura galante y rococó de la Francia del siglo XVIII, ésta última capitalizada por la labor de la galería Wildenstein.

En relación al arte francés no estrictamente contemporáneo, dos colecciones privadas van a adquirir gran visibilidad hacia mediados de la década de 1940. Por un lado, más de trescientas piezas de la impactante colección de Paula de Koenigsberg son exhibidas en 1945 en el Museo Nacional de Bellas Artes, posibilitando al público porteño el acceso a un amplio conjunto de escultura y pintura francesa que se extendía desde el siglo XIV hasta el

[50] *Cf.* Exposiciones de Arte Francés. *I La pintura francesa de David a nuestros días.* Óleos, dibujos y acuarelas. Julio – agosto de 1939. Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

impresionismo.[51] Con respecto a la pintura, el acento estaba puesto en los ejemplares franceses del siglo XVIII con nombres como Nattier, Vigée Lebrun y Drouais. Por otra parte, en 1947 va a abrir sus puertas el Museo Nacional de Arte Decorativo sobre la base de la colección de Matías Errazuriz, conjunto que ostentaba una fuerte impronta francesa del siglo XVIII, además de poseer obras paradigmáticas como *La eterna primavera* y el *Proyecto de chimenea* realizadas por Rodin o *El sacrificio de la rosa* de Jean Honoré Fragonard.[52]

Entre los artistas franceses coetáneos, Matisse va a ser popularizado como el gran maestro del modernismo, ocupando un lugar relevante tanto en la prensa de la época como en las exhibiciones realizadas por las galerías. Por otra parte, la reiteración de las exposiciones de los pintores de la Escuela de París llevó a ciertos medios gráficos a cuestionar la calidad de las obras introducidas tildándolas de "frívolas" y elegidas con el fin evidente de su ubicación entre la burguesía local.[53]

En este complejo panorama, se inaugura en julio de 1949 en el Museo Nacional de Bellas Artes la exposición *De Manet a nuestros días*. La apuesta que hacía ahora el gobierno de Francia se renovaba. Si bien no se omitían los antecedentes pictóricos del siglo XIX –el impresionismo– el interés principal estaba puesto en el arte contemporáneo, sumándose a los clásicos representantes de la Escuela de París artistas más jóvenes como Jean Calmettes, François Desnoyer, Léon Gischia, Marcel Gromaire, Alfred Manessier, Edouard Pignon y Pierre Tal Coat. Nombres que integraban una "segunda generación" de la Escuela de París y que eran apoyados por el *establishment* francés de post-guerra como parte de una tradición esteticista moderna.[54]

En esta línea, seguía inalterable la ingerencia de René Huyghe, quien si bien no figuraba dentro del Comité organizador, era el encargado, junto con el comisario general Gaston Diehl, de prologar el catálogo.[55] Estos textos apuntaban a justificar una selección que se orientaba claramente por artistas que –en palabras de René Huyghe– rescataban "las corrientes tradicionales del arte moderno" características de la escuela francesa: "la tendencia expresiva y la tendencia plástica". El cubismo, y en menor medida el surrealismo, aparecían como legados pero sus obras más radicales habían sido evitadas en la exposición a favor de estéticas más amables justificadas en la "continuidad" y la "vitalidad" de la de la pintura francesa contemporánea, según el eje rector del texto de Diehl.

Contemporáneamente el Instituto de Arte Moderno, a cargo de Marcelo de Ridder, recibe la exposición *Del arte figurativo al arte abstracto* seleccionada por el crítico y tenaz de-

[51] Museo Nacional de Bellas Artes. *Exposición de obras maestras colección Paula de Koenisgsberg*. Auspiciada por la Asociación para la lucha contra la parálisis infantil. Buenos Aires, octubre de 1945. En junio del mismo año la colección había sido expuesta en el Museo de Artes Visuales de Montevideo. Además de las obras mencionadas Koenigsberg poseía también pinturas francesas más contemporáneas con nombres como Derain, Braque y Vlaminck.

[52] Véase Comisión Nacional de Cultura – Museo Nacional de Arte Decorativo. *Catálogo*. Buenos Aires, 1947.

[53] "Por galerías y exposiciones". *Histonium*. Buenos Aires, a. 9, n. 97, junio de 1947, p. 400. La crítica se refiere a la exposición de arte francés contemporáneo celebrada en la galería Peuser. Véase también Alvar Núñez, "Exposiciones". *Saber vivir*. Buenos Aires, a. 6, n. 66, [noviembre – diciembre de 1946] p. 54 – 55, donde se deslizan algunas críticas negativas sobre las sesenta obras de la Escuela de París exhibidas en Witcomb.

[54] Agradezco a Silvia Dolinko sus observaciones a este respecto.

[55] *Cf*. Museo Nacional de Bellas Artes. *De Manet a nuestros días. Exposición de pintura francesa*. Buenos Aires, Julio de 1949.

fensor de arte abstracto León Degand. Esta muestra era netamente diferente a la celebrada en el Museo, ya que se centraba enteramente en los artistas abstractos franceses activos hacía los años '30 y '40: con nombres como Jean Arp, Robert y Sonia Delaunay, Jean Bazaine, Charles Lapicque, Pierre Soulages, Francis Picabia y Jean Michel Atlan incluyendo también a extranjeros practicantes de la abstracción y residentes en París para aquellos años.[56] El carácter inaugural que implicaba la llegada de esta exposición, palpable en el tono didáctico que asumía el catálogo, fue aplaudido por varios críticos entre ellos Julio E. Payró quien desde las páginas de *Sur* había recibido con hastío la exposición celebrada en el Museo.[57]

En 1951, el anticuario Jacques Helft abría su *petit hotel* ubicado sobre la calle Guido para la exhibición de obras de la Escuela de París en poder de los coleccionistas locales. Entre ellos, nuevos nombres como los de Augusto Palanza, Marcelo Schlimovich o Jacques Baron Supervielle se sumaban a los ya tradicionales como Antonio Santamarina.[58] La renovación entre quienes coleccionaban no implicaba la presencia de nuevos artistas sino simplemente la consolidación de las tendencias de la plástica francesa que circulaban en el país hacía más de dos décadas. En este línea, es representativa la colección del abogado Augusto Palanza que contenía, además de algunos ejemplos de pintura impresionista, un grupo importante de los cultores de la Escuela de París.[59] El evento organizado por Helft cristalizaba así el nuevo giro que había asumido el coleccionismo de arte francés, preferencia que coexistía sin conflictos aparentes con las expresiones que habían caracterizado el gusto por el arte francés ya del siglo XIX.

En los años subsiguientes, este escenario que parecía asentado presentará algunas variantes. No sólo se van a repetir las firmas ya conocidas como Matisse o Rouault sino que van a arribar artistas inéditos o escasamente conocidos como Fautrier, Jean Dubuffet o los plásticos vinculados a Boa-Phases. No obstante, el arte francés no va a gozar en estos años de aquel lugar fundamental que supo tener en las primeras décadas del siglo, ni contaremos tampoco con los grandes contingentes de pintura y escultura exportados con el destino específico del mercado local. Evidentemente, la Segunda Guerra Mundial había asestado un golpe de muerte a la primacía artística francesa, minando su sistema de comercio artístico, y este embate repercutía fuertemente en el escenario argentino.

A manera de evocación de mejores tiempos, las muestras antológicas dedicadas a artistas franceses, fundamentalmente del siglo XIX, que habían sido adquiridos por argentinos van a seguir realizándose aún entrados los años 60. Exposiciones como *Corot* en Wildenstein (1958), *El Impresionismo francés en las colecciones argentinas* (MNBA 1962) o *Henri de Toulouse-Lautrec* en el Di Tella (1964) se presentaban como pruebas fehacientes de la marca imborrable que el arte francés decimonónico había dejado en el gusto de la burguesía argentina. Al mismo tiempo que recordaban a Francia como el centro artístico hacia el que, por más de medio siglo, la Argentina había dirigido su mirada en la procura de arte moderno.

[56] Véase: León Degand. *Del arte figurativo al arte abstracto.* Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, n. 1, julio de 1949. Agradezco a María Amalia García su información y comentarios sobre este punto.

[57] Para la mirada de Julio E. Payró sobre ambas exposiciones, véase Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta.* Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 68 – 71.

[58] Jacques Helft. *L´École de Paris. Evolución de la pintura contemporánea.* Buenos Aires, septiembre de 1951.

[59] *Cf.* Galerías Witcomb. *Judicial Colección Palanza y procedencias privadas.* Buenos Aires, agosto - septiembre de 1953.

Bibliografía sumaria:

AAVV. *Arte y Recepción*. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires. CAIA, 1997.

AAVV. *Epílogos y prólogos para un fin de siglo.* VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1999.

BALDASARRE, María Isabel. "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: *Europa y Latinoamérica. Artes Visuales y Música. III Jornadas de Estudios e Investigaciones*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1999.

BERTRAND DORLÉAC, Laurence. *L´art de la défaite 1940-1944.* Paris, Éditions du Seuil, 1993.

BURUCÚA, José Emilio (dir.). *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política.* Buenos Aires, Sudamericana, 1999, 2 volúmenes.

CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Paris –Paris 1937-1957.* Paris, Gallimard 1992.

FER, Briony, David Batchelor y Paul Wood. *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras.* Madrid, Akal, 1999.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años sesenta.* Buenos Aires, Paidós, 2001.

GUILBAUT, Serge. *De cómo Nueva York se robó la idea de arte moderno.* Madrid, Mondadori, 1990.

GUTMAN, Margarita y Thomas Reese (ed.). *Buenos Aires 1910. El imaginario para un gran capital.* Buenos Aires, Eudeba, 1999.

HARRISON, Charles, Francis Francina y Gill Perry. *Primitivismo, cubismo y abstracción.* Madrid, Akal, 1998

JENSEN, Robert. *Marketing Modernism in fin-de-siècle Europe.* Princeton, Princeton University Press, 1994.

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

Memorias de una galería de arte. Fundación Espigas. Archivo Witcomb 1896 – 1971. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Exposición del Museo Nacional de Bellas Artes de la República Argentina. Arte francés y argentino del siglo XIX.* Buenos Aires, 1990.

WECHSLER, Diana (coord.) *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880 – 1960).* Archivos del CAIA 1. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998.

WHITE, Harrison y Cinthia A. White. *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes.* Paris, Flammarion, 1991.

Nota de la organizadora

El arte francés en la Argentina. 1890 - 1950 está organizado a partir de siete núcleos que permiten abordar el tema desde distintas perspectivas: la presencia del arte francés durante los festejos del Centenario de la Independencia en 1910; su recepción en nuestro medio a lo largo de la primera mitad del siglo XX; el coleccionismo local desde las primeras galerías particulares; el lugar del arte francés en la constitución del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes; la voz de Francia a través de la crítica de arte francesa; la escultura a partir de dos de sus figuras paradigmáticas –Rodin y Bourdelle- y, finalmente, un conjunto de testimonios personales.

El libro propone al lector distintos recorridos que muchas veces se cruzan; en realidad, los aspectos tratados aquí se imbrican unos con otros en un entramado rico y diverso del que también procura dar cuenta.

Esta recuperación de fuentes fue realizada a partir del material reunido en el Centro de Documentación de Fundación Espigas; básicamente catálogos y revistas que registraron de una u otra forma la presencia de los artistas franceses y de sus obras en la Argentina. La Fundación cuenta, además, con una herramienta invalorable que es su base de datos Espiga que no solo acelera búsquedas y permite procesar rápidamente la información, sino que muchas veces recupera otra totalmente desconocida para el investigador.

Como toda operación de selección y organización, *El arte francés en la Argentina. 1890-1950* es el resultado de una serie de decisiones; esto implica, además, asumir el riesgo implícito en ellas. Desde el marco temporal propuesto hasta los núcleos que finalmente lo integran, el libro no se propone a sí mismo como una lectura cerrada y definitiva, sino como un importante punto de partida para nuevos abordajes y lecturas.

Patricia M. Artundo

En la transcripción de los textos se ha seguido un conjunto de criterios establecidos *a priori*: la actualización de la ortografía según la norma vigente; el empleo de cursivas para los títulos de obras de arte, libros y publicaciones periódicas, reservando las comillas para los nombres de poemas, ensayos y artículos. Aunque el criterio ha sido el de la menor intervención sobre el texto, se han corregido los errores evidentes, aunque respetando la puntuación original empleada por los autores.

1910. Francia en la Argentina

En 1910, además del acto conmemorativo que motivó los festejos del Centenario de la Independencia, la República Argentina aprovechó la oportunidad para afirmar ante el mundo su imagen de nación moderna y civilizada. En ese contexto, la organización de la *Exposición Internacional de Arte del Centenario* convocó a once países y, entre los envíos oficiales, el de Francia fue sin lugar a dudas uno de los más relevantes. El esfuerzo realizado por la república hermana –siempre atenta a contrarrestar el influjo de la cultura germana en los países de América latina– se tradujo en las 480 obras que integraron su envío que, además de pintura, escultura y grabado, incluyó una sección de artes decorativas. Su exitosa presentación tuvo como contrapartida la adquisición de 146 obras por parte de instituciones públicas y privadas además de coleccionistas particulares.

Edmond-Émile Peynot. *De Francia a la Argentina*, ca. 1910, granito rojo y mármol. Plaza Francia, Buenos Aires.

➤ M. Henri Papillaud. **El esfuerzo francés en la Argentina**[1]

Obras públicas e ingeniería civil

Es cierto que la presencia de ingenieros franceses en la República Argentina data de los primeros años de su constitución, porque en 1822 se inauguró en Buenos Aires la nueva sala de representantes, construida en la calle Perú, al lado de la antigua biblioteca, por el ingeniero francés Prosper Cattelin.

El antiguo teatro Colón, inaugurado en el carnaval de 1856, fue construido también por un ingeniero que iba a dejar un nombre en la República Argentina: Charles Henri Pellegrini, que, nacido en Chambery cuando la Saboya era francesa, vino a Buenos Aires en 1828, contratado por el representante de la República Argentina en París, Larrea, como ingeniero del departamento de obras públicas. Pellegrini trató de llevar a cabo el plan que había trazado Bernardino Rivadavia, y en 1830 presentó un proyecto de puerto y otro de derivación y clarificación de aguas para la alimentación de Buenos Aires. Nombrado ingeniero municipal, ejecutó numerosos trabajos, especialmente el proyecto de nivelación y pavimentación de Buenos Aires. Dejó, junto con la reputación de excelente ingeniero, un nombre unánimemente respetado, que más tarde iba a ilustrar su hijo, al revelarse gran estadista y al ocupar la más alta magistratura del país.

Débese también a ingenieros y arquitectos franceses un monumento importante: la basílica de Luján. En fin, para llegar precisamente a nuestros días, ¿hay necesidad de recordar que es un arquitecto francés, M. Maillard, el que construye actualmente el palacio de justicia y el que va a construir en breve la nueva casa de correos? ¿Hay que recordar también los dos viajes hechos a Buenos Aires por M. Bouvard, el reputado director de los servicios de arquitectura de los paseos y plantaciones de París, que vino acá llamado por la municipalidad de la capital para que hiciera un plan de embellecimiento de la ciudad? ¿Hay que recordar que la dirección de paseos de Buenos Aires está confiada a un ingeniero francés, que ha dado pruebas de un gusto refinado en sus delicadas funciones? ¿Hay que recordar que los más bellos barrios de Buenos Aires están adornados con frentes firmados por arquitectos franceses salidos de la Escuela Nacional de Bellas Artes de París?

Bellas Artes y literatura

Pero, al hablar de la Escuela de Bellas Artes, llegamos a los artistas propiamente dichos que, aun cuando han emigrado en reducido número a la República Argentina, aunque no han producido su esfuerzo en el país mismo, han contribuido al menos a elevar el gusto artístico de la joven nación, que, demasiado absorta en los primeros años de su existencia en la tarea de velar celosamente por su independencia, y trabajando sin tregua más tarde, para dar valor a su inmenso territorio, no había tenido tiempo de dedicar al cultivo de las artes. Pero ahora que la nación está asentada sobre bases inconmovibles, ahora que su desarrollo rápido y sus recursos extraordinarios asombran al mundo, se ha producido una reacción, y el gusto inna-

[1] M. Henri Papillaud. "El esfuerzo francés en la Argentina". *La Nación.* Buenos Aires, mayo 25 de 1910, p. 218-219.

to de los argentinos para lo bello, sus sentimientos artísticos, se han revelado, y, desde hace varios años, se ve a esta nación prenderse cada vez más del arte.

Los argentinos han tenido ante todo la muy piadosa idea de honrar a sus grandes hombres, y por eso se decidió la erección del sepulcro del general San Martín en la Catedral, cuya ejecución fue confiada al estatuario francés Carrier-Belleuse. Además, la estatua de este mismo general, erigida en la plaza que lleva su nombre, es del escultor francés Daumas; la estatua del gran pensador Sarmiento ha sido ejecutada por Rodin; y a Coutan es a quien se ha encargado la obra de inmortalizar en el mármol los rasgos del hijo del francés que fue presidente de la República Argentina: el doctor Carlos Pellegrini. Muchos monumentos más se deben también al cincel de los escultores franceses, y las plazas, los paseos, se engalanan todos los días con estatuas que representan dignamente al arte francés al lado del italiano, del español y también del argentino, recién nacido pero lleno de lindas promesas.

Los museos han abierto también sus puertas de par en par a los artistas franceses, y la escuela francesa es una de las que están representadas en ellos muy honrosamente.

Luego, los grandes clubes se han decorado con obras de arte escogidas con un gusto muy acertado, y ahora son las ricas mansiones particulares de las grandes familias argentinas las que se adornan con cuadros y estatuas. La afición a las colecciones nace y se desarrolla con una rapidez muy grande. La elección es ecléctica, pero el arte francés ocupa tal vez en ella el lugar más amplio.

Los artistas franceses mismos sostienen esta afición a lo bello. Todos los años algunos de ellos vienen a Buenos Aires, o envían acá sus obras. Las exposiciones francesas se multiplican, y ha habido ya dos salones de esa nacionalidad.

Pero, aunque esta afición naciente al arte se desarrolla hoy de una manera extraordinaria, sería completamente injusto acusar a los argentinos de haber permanecido ajenos hasta estos últimos tiempos a todas las formas del arte. Al contrario, por una de éstas han tenido siempre ellos una predilección muy grande, siguiéndola, por decirlo así, día a día en todas su manifestaciones: me refiero a la literatura, y más particularmente, exclusivamente casi, a la literatura francesa. Puede decirse que, aquí, el mejor viajante, el mejor diplomático que hay en Francia, es el libro francés. Esto ha tenido una influencia muy grande sobre la juventud argentina, antes también de la Revolución de Mayo, y nada ha perdido este país de la producción literaria en Francia.

Dicho sea de paso, esta afición innata a las letras francesas se ve cultivada desde la infancia por el estado del idioma francés en los colegios nacionales, estudio que, por desgracia, se piensa suprimir ahora, y además por la necesidad que han tenido los estudiantes de derecho, de medicina y de ciencias también, de recurrir a los libros franceses para sacar de ellos, en gran parte, la esencia de la instrucción especial que trataban de adquirir.

Hasta estos últimos tiempos la literatura francesa solo llegaba en libros a la República Argentina; pero se ha establecido ya una comunidad de ideas más amplias entre los dos países, y los autores de esos libros que, hace algunos años, no habrían consentido en abandonar el cenáculo artístico que París representaba, se sienten atraídos también hacia el Plata, interesados por el desarrollo extraordinariamente rápido de esta región, encantados al descubrir en ella una intelectualidad hermana del genio francés. Uno de los más ilustres miembros de la Academia Francesa ha venido a Buenos Aires a hacer oír su palabra autori-

zada de fino letrado; muchos otros académicos o literatos se disponen a seguir su ejemplo, y no está lejos el día en que la corriente intelectual existente entre la República Argentina y Francia se fortificará y se consolidará más aún por un contacto constante de los escritores más notables de ambos países.

Pero, antes de estas visitas ilustres, las letras francesas han tenido sus *pionniers* en la República Argentina en los artistas, los comediantes que han venido a interpretar acá las principales obras maestras del arte dramático francés. Puede decirse que Buenos Aires ha visto desfilar por sus teatros a las primeras lumbreras de la escena francesa, y que su público les ha dispensado siempre una halagüeña acogida. Las Sarah Bernhardt, los Coquelin, las Réjane, son quizá más conocidos para el público porteño que para el público parisiense, porque el primero ha podido apreciarlos en muchos papeles que esos actores no han tenido ocasión de representar en París. Esos artistas han dado a conocer aquí al teatro francés bajo sus aspectos más diversos, clásico, romántico, dramático, comedias de costumbres, comedias ligeras, etc., y el recuerdo de sus diferentes temporadas está aún por borrarse de la memoria de los argentinos que aman al teatro.

Esos grandes comediantes habían sido precedidos aquí, a su vez, y desde mucho tiempo atrás, por numerosos artistas que, aun cuando no han dejado en el teatro francés un gran nombre, por lo menos han dejado aquí agradables recuerdos, que los viejos argentinos se complacen en recordar aún con gusto.

En la actualidad la temporada teatral francesa es un hecho definitivamente establecido en Buenos Aires, y que constituye una de las manifestaciones de la vida social e intelectual de la capital por el mismo título que la temporada lírica italiana. Desde hace algunos años un teatro argentino ve aparecer en todas las temporadas a varios de los artistas más notables de la Comedia Francesa. Esto es un primer paso, y podemos esperar ver el día, que tal vez no está muy lejos, en que la casa de Molière representará en masa en Buenos Aires.

➤ M. Horteloup. **Francia**[2]

Salones n. XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII y XXXVIII

El gobierno francés invitado a tomar parte en la Exposición Internacional de Bellas Artes, uno de los principales atractivos organizados en conmemoración del glorioso Centenario de la República Argentina, se ha empeñado en dar a su participación un carácter particularmente brillante.

Perfectamente informado acerca de la alentadora acogida dispensada desde varios años a los artistas franceses por los hombres dirigentes y los mecenas ya numerosos en la gran ciudad argentina, era conveniente constituir una exposición que, a pesar de su cuadro forzosamente restringido en razón del sometimiento a las exigencias de un espacio algo limitado, fuese de todos modos completamente representativa de nuestro arte nacional.

[2] M. Horteloup. "Francia". En *Exposición Internacional de Arte del Centenario. Catálogo ilustrado.* Buenos Aires, 1910, p. 137-143.

Después de las dos exposiciones hechas en Buenos Aires en 1908 y en 1909 bajo el patrocinio de un grupo de notables artistas franceses, a los cuales les fue ofrecida la más graciosa hospitalidad en el Palacio de Bellas Artes Argentino, importaba en una exposición oficial, dar aún más amplitud a la presente manifestación.

Entusiastas en agruparse bajo la égida de Pierre Baudin, Comisario General en las exposiciones de Buenos Aires, nuestros pintores, nuestros escultores, nuestros grabadores y nuestros artistas decoradores, han querido consagrar una vez más, en el curso de esta nueva campaña, la atrayente variedad, el gusto depurado, la originalidad saliente de nuestra escuela, que sin renegar en nada de sus más caras tradiciones, sabe siempre beber en los manantiales fecundantes de la evolución, para afirmar su vitalidad.

Es, en efecto, por sus tendencias innatas hacia una constante evolución que la escuela francesa, voluntariamente ignorante de reediciones fastidiosas y estériles, ha erigido lo más claro de su gloria.

Y es desde el comienzo de su historia del arte, que puede constatarse esa necesidad innata de abrirse siempre nuevos senderos hacia horizontes sin cesar extendidos.

Apenas Jean Fouquet hubo concretado desde el siglo XV, en su estilo de gran retratista, el arte de nuestros iluminadores de las escuelas turangina, provenzal, augevina y borguiñona, cuando en torno de sus continuadores directos Jean y François Clouet, estalla bajo el impulso de las incursiones transalpinas la supremacía de la escuela de Fontainbleau. Toda la segunda mitad del siglo XVI y el principio del siglo XVII, experimentan la fuerza de este renacimiento, tan mal denominado y del cual el gran siglo de Luis XIV tendría tanta dificultad en desprenderse.

A pesar de ello, el predominio de una evolución dirigida por el más puro espíritu clásico, no tarda en establecerse, para cantar la gloria del Rey Sol. Al lado del suave Poussin y del luminoso poeta Claude Lorrain, la pléyade de los Rigaud, de los Largillère y de los Mignard reanudaba con un sentimiento nuevo para la época, esa soberbia tradición francesa del retrato, hecha de verdad y robustez.

Y cuando este arte grave y pomposo se encuentra aún en pleno favor, he aquí que surge al alba del siglo XVIII, el genial Watteau: nueva evolución que viene a acentuar más todavía, la deslumbradora fantasía de Fragonard. Este cantará también el triunfo de la mujer, la emancipación, la alegría y el epicureismo que son uno de los encantos de este siglo llamado galante, cuando aparecerá David para hacer prevalecer de nuevo la reacción marcada hacia el arte antiguo.

Bien pronto se presentarán los románticos conducidos por Delacroix, a pesar de los anatemas de Ingres pisotearán una vez más la dignidad de los principios académicos, en tanto que sin ruido, la escuela de Barbizon realiza una revolución no menos significativa al rehusarse a disfrazar la naturaleza, según las pragmáticas del paisaje noble, para hacer fieles y ardientes retratos de la tierra natal.

¿Cuáles son, ahora, los dos grandes acontecimientos que en el curso de estos cuarenta últimos años, han una vez más abierto vías nuevas a los dominios de la pintura?

Es, por una parte, la aparición de Edouard Manet triunfante actualmente en nuestro museo de Louvre con su cautivadora *Olympia*, y por otra parte la entrada en escena de los impresionistas agrupados bajo el fulgurante pabellón de Claude Monet, ya consagrado por un renombre universal.

En efecto, Edouard Manet por primero, se libertaba brutalmente de la servidumbre secular, al atreverse a inaugurar el empleo de los tonos puros y la coloración de las sombras: debía coronar su obra de precursor al renunciar a la iluminación convencional del *atelier*, para transcribir en su tela el esplendor vivificante del pleno día. A su lado la escuela impresionista más sistemática en todas sus teorías generalizadoras, formulaba como un principio racional, la negación de la forma en sí misma y del tono local propiamente dicho, para ajustarse solamente a las modulaciones y a la difusión de los rayos luminosos.

Deseosos como Edouard Manet de renovar la técnica secular de los *ateliers*, abandonaban igualmente la mezcla de los colores que pierden en esta fusión su intensidad unitaria, para poner en boga la sola yuxtaposición de los tonos puros, que engendra una frescura y una vibración innegables.

Después de veinte años de una lucha laboriosa, pero fecunda, estos innovadores de ayer han conquistado todos los sufragios y se puede adelantar que conscientemente o no, toda la escuela francesa moderna ha sufrido la influencia de esta revolución consagrada por obras célebres, colocadas en los museos y en las grandes colecciones.

Casi todos los artistas llamados a exponer en Buenos Aires han sacado provecho de las revelaciones que les han precedido, y si el público pudiera admirarse de ciertas audacias inesperadas, no olvidemos que las enseñanzas de la historia del arte están ahí, para recordar que ningún innovador se ha impuesto, sin un largo plazo; las experiencias de los Courbet, de los Millet, Degas, Puvis de Chavannes, Carrière, Monticcelli, pueden afirmarlo. Que nadie se apresure a formular juicios severos o irrevocables, sobre los artistas de nuestra joven escuela cuya pasión por el color en sí mismo y por su armonía musical son el principal ideal. Frente a nuestros célebres artistas ante todo preocupados del asunto noble y del estilo lineal más impecable, estos libertarios no vacilan en dejar de lado el sujeto propiamente dicho, para entregarse por completo a las voluptuosas investigaciones de los "valores" más refinados. Siguiendo el ejemplo de un Rembrandt que glorifica en una pintura célebre las carnes rutilantes de un buey recién sacrificado; no menos enamorados de la humildad de un Chardin que inmortaliza los reflejos de una campanilla de plata vecina de una manzana, toda una pléyade entusiasta olvidadiza de los dramas interesantes y de las anécdotas a menudo pueriles, se ha entregado en adelante con éxito a copiar tan solo el misterioso encanto de los reflejos y de las sombras: bajo su pincel un objeto, una flor, un rincón familiar de mesa, un sitio cualquiera, vibra, se anima, sonríe e irradia revelando a los ojos desde luego asombrados, la poesía latente de la materia por humilde que ella sea. Ya no se trata de un cuadro de caballete aislado entre la gloria de un precioso marco, sino de una pintura de intenciones decorativas, buscando su armonía y su lugar marcados, sea en el estilo que conviene a su ambiente, sea en el ambiente que corresponde a su estilo. Sí, nuestra joven escuela es una escuela de decoradores, y es como tales que débese juzgarles y apreciarles.

Recordar estos hechos en un prefacio sobre la sección francesa en la Exposición de Arte del Centenario, parece un prólogo necesario en este gran país, en que la población tan activa y la sociedad dirigente todavía sorprendida y absorta por el vertiginoso impulso de un vuelo sin precedentes, están antes que todo deseosos de deducir el verdadero sentido de las obras sometidas a su opinión y a su gusto.

Si la escultura debe tener forzosamente en esta exposición, en cuanto al número, un lugar más reducido que la pintura, no está por eso, aunque sea con obras de pequeñas dimen-

siones, menos brillantemente representada en sus más bellas cualidades clásicas espléndidamente vivificadas por las libertades que han llevado nuestra escuela al pináculo del buen nombre.

Que se trate de bustos, figurinas, de estatuitas de género o de fragmentos, nuestros artistas en las obras seleccionadas aquí, acusan fuertemente ese estilo de la línea, esa armonía de los volúmenes y ese amor de la modulación de la luz, cualidades todas tan caras a las tradiciones de nuestro arte plástico nacional.

Bien inspirada la Comisión Argentina, no ha querido separar las artes menores de sus hermanas mayores, y es así que nuestros artistas decoradores tan alerta en fecundas *trouvailles* han enviado a la exposición una colección de cerámicas, de esmaltes y de gemas de rica materia, tonos delicados y atrayentes, de formas sabiamente *stylisées*.

Todos los museos, todas las vitrinas de coleccionistas inteligentes, todos los cofres de damas que aprecian el lujo y el buen gusto, poseen ya varios espécimen firmados por los artistas invitados a exponer aquí.

Gracias a la alta benevolencia del Ministro de Bellas Artes, la manufactura de Sèvres no estará ausente de esta manifestación y algunas de las obras salidas de sus hornos, elegidas entre las más raras, tanto por el gusto de su decoración como por la calidad de la superficie y del *biscuit*, completarán felizmente este conjunto. Algunas placas de nuestros medallistas de mayor renombre y los espécimen de las más célebres medallas acuñadas en el Hotel de la Moneda, no han sido tampoco olvidadas: el arte de la medalla llevada entre nosotros con una continuidad raramente igualada, a los límites de una perfección que ha contribuido a desarrollar el universal favor de que goza esta rama de la escuela francesa, no podía sino aumentar aún más, el interés de nuestra sección.

Este conjunto no habría estado completo sin los grabadores del buril y del aguafuerte, sin los litógrafos y sin los maestros del grabado original en colores, que ha tomado en los últimos años un vuelo tan rápido como merecido.

Nuestros pintores, nuestros escultores, nuestros grabadores y nuestros artistas decoradores figurarán unidos pues, por primera vez en este país, dentro de la armonía que reservan a los visitantes las agrupaciones de tan alta significación artística, y esperan con impaciencia el juicio del público argentino.

➤ Augusto Gozalbo. **Sección francesa**[3]

Por la ocurrencia de varias circunstancias comenzaré estas anotaciones de crítica con los salones de Francia, cosa que haré de sumo grado, pues no he de negar mi admiración, casi entusiástica, al arte de ese país, que hoy, más que nunca, ejerce una acción benéfica en todo el mundo.

En estos salones se encuentran gran parte de las firmas que mayor o menor nombradía han alcanzado en los últimos años, y en gran diversidad, no pudiendo por eso estar repre-

[3] Augusto Gozalbo. "Sección francesa". *Athinae.* Buenos Aires, a. 3, n. 23, julio de 1910, p. 21-24.

sentados con más complejidad varios maestros, que al estarlo influirían, indudablemente, sobre nuestros artistas, iniciando otras rutas más acordes con lo moderno.

A muchos de los cuadros no se les da el valor intrínseco que poseen y se pasa delante de ellos con tic desdeñoso: "es un paisaje".

En nuestro momento histórico de transformación y transición, el artista, abrumado por difíciles problemas de técnica, impuestos por los conocimientos científicos de la óptica y de los colores, no ha podido menos que alejarse de la gran composición y de la decoración mural –aunque también en esto han intervenido factores de otro orden– y dedicarse al trabajo de caballete, siendo el preferido el paisaje. Las causas de esta preferencia son varias. Ya durante el siglo XVIII, cuando florecía en Francia una sociedad elegantemente sensual, los Fragonard, los Watteau, desarrollaban sus motivos de egloguismo galante y señoril en las frondosidades de jardines frívolos, que un dejo tenían de helenismo o, más bien, de mitología erótica. La literatura sintió la influencia de J. J. Rousseau, que busca en la amenidad de la visión campestre y pintoresca una medicación del alma, ya transida por la siempre creciente civilización y los arduos problemas que a su paso se erigen enigmáticos.

El realismo y el materialismo, que con fuerzas renovadoras aparecieron como continuación lógica y natural del romanticismo, impusieron como primera condición de ejecución artística, la observación y el estudio directos de la naturaleza, desechando los academismos fríos rigoristas que no permiten la pronunciación completa de la personalidad. Tales tendencias fueron como una predicación de retorno a la naturaleza y presagiaban el despertar de un amor al paisaje que ha tenido excepcional fuerza interpretativa en un Millet o en un Segantini.

El concepto ideológico o simplemente psíquico que se desprende de un paisaje es, considerado artísticamente, que es la única consideración que le cabe, de tanto interés como cualquier obra en que prime una tesis filosófica o religiosa. Porque si bien en éstas se tiene el fin preconcebido de una utilidad y la mayor o menor teatralidad que imprime el concepto simbólico, en el paisaje existe la espontaneidad de una emoción ante las cambiantes situaciones de la naturaleza, con sus poemas de colores y luces y la trama de infinitos sentimientos que nacen al conjunto de la belleza latente e increada de todas las cosas que nos rodean y que, de diversos modos y según el instante, influyen en nosotros.

El paisaje, como el retrato, poniendo al artista en contacto con la naturaleza, será para la pintura fuente de constantes y renovadas energías, dándole eterna frescura y juventud.

Francia, que inmortalizó el paisaje con los Corot y Millet, cuenta en esta exposición con cuadros que muestran la continuidad de las prerrogativas del paisaje galo. Por la sencillez de la técnica se imponen dos obras de Claude Monet. Es, en efecto, técnica tan simple, por lo sincera, que desaparece ante el resultado obtenido; se ve en ellos la comprensión de la naturaleza, su interpretación amorosa y verista con un fuerte sentimiento, sobre todo en *Orillas del Sena en Giverny*, de lo agreste del lugar. Necesariamente ante estos dos cuadros tenemos que pensar en el impresionismo, porque la admirable armonía cromática, la luminosidad tenue y vaporosa de la tarde tranquila, la comba del cielo, han sido obtenidos con técnica impresionista. La maldita, la perseguida, la burlada técnica, contra la cual, como contra los maestros que la han sostenido hasta imponerla, han ladrado los académicos y los impotentes. Al principio, cuando apareció el glorioso Manet de la famosa *Olimpia*, todos los profesionales denostaron al atrevido rebelde, y el pueblo "culto" y "distinguido", que ahora aquí se

ríe de Anglada y de Zuloaga, en París se rió del maestro y de su obra, que hoy figura en el Luxemburgo. Los que lo continuaron, los verdaderos impresionistas, tuvieron también que aguantar las rabiosas pullas de los oscurantistas del arte; que cuando se combaten prejuicios y convencionalismos y sobre todo, en pro de una mayor libertad, hay que contar con la defensa de los prejuiciados, de los conservadores, que siempre se asustan ante una perspectiva de luz y libertad. Que esto, luz y libertad, es lo que los impresionistas han aportado al arte. Y sino, ahí está la obra de los grandes maestros de este último cincuenteno. Cada personalidad se ha definido de por sí, con su peculiar visión, su propio sentimiento y su personal técnica. Y si sinceramente se adopta una técnica impresionista, cualquiera que ella sea, se conocerá el valor y fuerza de cada cual, pues siendo su principal característica la de libertad, esto es, interpretación personalísima, los falsos, los acostumbrados a las mañosidades del taller, mostrarán su impotencia y solo sobresaldrán los dignos, los que de cualquier manera hubiesen arribado a su meta. Por eso siempre las mediocridades han gritado contra el impresionismo y se han aferrado a sus "tierras" y a su "betún", tratando de locos a los que entusiasmados les traían más luz.

Sin embargo, como decía Degas, "*On nous fusille, mais on fouille nos poches*"[1], a los impresionistas se los ha tratado de lapidar pero también se les ha robado. Sí, todos sus detractores se han hecho más luminosos, más frescos, aprovechándose de los "pobres" impresionistas. También, muchos pintores atenaceados en la persecución de la originalidad –lamentable deseo, que la originalidad no se busca sino que se posee– han caído en extremosidades que unas veces mostrarán talento y otras una ridícula y extravagante presunción de "incomprendidos".

Es de sentir que muchos autores no estén representados y que otros lo estén muy reducidamente, porque aquí, con entusiasmos de neófitos, diría que casi se fanatizan por los grandes de allende el mar, y al ver solo un cuadro, entre el mare mágnum de más de trescientas obras, se desalientan y desilusionan; pierden la fe en el maestro. Por si acaso, solo uno de los paisajes de Monet, ¿no es suficiente para representar al apóstol y decirnos de la fuerza emocional, de la intensidad luminosa, de la armoniosidad cromática de toda su obra completa e inmortal? *La persecución* de Lucien Simon, que es una risueña impresión primaveral e íntimamente familiar, de salud y contento, junto con *El baño*, representan al pintor del norte de Francia, de sus playas escarpadas y sus tipos groseros de marinos y labradores de fervoroso catolicismo y de aldeana y jaranera alegría. Su esposa, Me. Jeanne Simon, tiene un dibujo acuarelado, retrato de anciana, que la hace digna compañera del pintor.

De Emile-René Ménard hay *La cadena del Mont Blanc*, de grandiosidad nada escenográfica y de suave coloración. De Jeanés hay un pastel delicado, impresión finísima de color, *Salida de sol en Venecia*, y una acuarela valiente; André Dauchez expone dos paisajes de admirable perspectiva, de lejanía pronunciada y sentimiento severo de la naturaleza vista en dilatada extensión. Al seguir observando los paisajes, hay que reconocer el valor conceptuoso de muchos de ellos: de Louis Cabanes, *El calvario del bosque Fouesnant*; de Ernest de Chamaillard, *La bahía de Douanez*; dos de Adrien Demont; de André des Fontaines, uno de luz lunar, de color sentido y apropiada entonación; de J. L. Fougerousse, de A. Gosselin, de E. Grosjean, de Jourdain, de H. Martin, de E. Le Sidaner, de Ferdinand Luigini, de Maufra, de Madeline, de Félix Valloton, el célebre grabador en madera que pinta como graba, en masas,

presentándose así originalmente; de Prunier, de Périnet, de Flandrin; de Cottet hay un cuadro de extraña fuerza, unas casas de antigua construcción en la barranca de un río, que impresiona por la energía del color y la sensación de macizo, teniendo una vaga similitud con un grabado al aguafuerte, género que con tanto éxito trabaja.

El retrato que llama más la atención y que posee un significativo movimiento psicológico es *La dama del gran sombrero* de Charles Guerin. Los dos de Paul Chabas son elegantes pero no muy valerosos.

Entre las obras de otros motivos tengo que citar las dos de mujeres. Una es el *Canto a la belleza* de Clémentine Dufau, de bravo colorido, de ambiente majestuoso, con dos desnudos masculinos de fornida construcción y un delicado desnudo de mujer. El conjunto de la composición, sin mucha severidad, primando más el concepto femenino de la belleza atrayente y elegante. De Lisbeth Devolvé Carrière es un cuadro de suave colorido con hortensias y rosas que muestran bien claro la influencia paterna de Carrière, con una interpretación de íntima poesía.

Orfeo, de George Desvallières, de conjunto decorativo es de dibujo fino y sentido, línea armónica y pose de dolorosa laxitud y reconcentración.

De H. Desiré hay una naturaleza muerta, *Manzanas y limones*, puestos sobre una mesa al aire libre, cerca de la verja de madera de un jardín, da una sugestiva impresión de momentáneo abandono.

No concluiré de referirme a la pintura sin citar dos cuadritos y un dibujo de Forain, como también dos óleos de Veber, espiritual humorista.

Entre las obras escultóricas tiene que sobresalir un busto en mármol, de Rodin, expresivo y de tan sabio tratado que difícil es obtener una flacidez de carnes tan admirable. El bronce *La defensa* es también una obra de Rodin, de energía desesperante y con cuidadosas deformidades anatómicas.

Buenos son *El pensamiento*, de Camille Lefebvre; *El obrero*, de Landowski; *Un caballo normando*, de Monnart; *El perdón*, de Ernest Dubois.

Las artes decorativas están bien representadas en cantidad y calidad, llevando cada una de esas pequeñas obras el sello del distinguido gusto francés.

(1) Nos fusilan, pero nos registran los bolsillos.

➤ L. Roger-Milès. **Prólogo**[4]

Cuando la Exposición Universal de Buenos Aires capta la atención del mundo entero, –el mundo del pensamiento y el mundo de la acción–, hacía falta toda la audacia de Georges Bernheim, el distinguido experto que tuvo que concurrir a la Cámara de Apelaciones de París, por atreverse a realizar una exposición de arte al margen de la manifestación oficial; era

[4] L. Roger-Milès. "Préface". En *Catálogo Arte Moderno Escuela Francesa de 1830. Exposición de obras originales de distinguidos artistas franceses y de otras naciones concurrentes a los Salones de París.* Buenos Aires. Salón Witcomb, 01 al 31 de mayo de 1910, p. 3-6.

necesaria su gran experiencia y su conocimiento profundo de todo el movimiento de nuestro arte nacional para que fuera un éxito. Georges Bernheim quiso que esta exposición, –la cuarta organizada por él–, fuera a la vez atractiva e instructiva, y los cuadros que exhibe pueden ser divididos en varios grupos.

Primero se encuentran –naturalmente– los artistas que en la orquesta de una sinfonía triunfal, denominaríamos los directores; las grandes estrellas, los vencedores; a quienes la Fama, distribuidora caprichosa de gloria, reserva laureles siempre verdes.

Es el caso de Coubert, y una figura de un realismo viviente en el cual evoca la época de las mitologías lejanas; Fantin-Latour y dos *Ninfas* ideales; Henner y un perfil griego en la línea pura del que se reconoce fácilmente una de las compositoras más grandes de nuestro tiempo; Stevens con una *Figura de mujer* de una modernidad deliciosa e íntima; Corot, Daubigny, Jules Dupré, Harpignies, Jongkind, Thaulow, Van Marcke, Ziem, Boudin, Ch. Jacque, con páginas de naturaleza que son admirables anotaciones cromáticas emanadas de pinceles llenos de maestría; y también *Desnudos*, de una suavidad encantadora, de Caro-Delvaille; figuras de una nobleza misteriosa de Carrière; *Camareras* como Joseph Bail se destaca pintándolas; páginas donde Isabey, con una sencillez no desprovista de majestuosidad, evoca el alma feudal; un *Recuerdo de la Costa Azul*, inmortalizado por Meissonier en una tabla dos veces grande como la mano; e iba a olvidar una pintura muy bella de Carolus-Duran.

Junto a estos directores de escuela comprobados, Georges Bernheim, con un perfecto tacto de la ambición del público y de la justicia debida a los artistas, reservó el lugar –y un lugar muy bien ocupado– de los pequeños maestros de la escuela de 1830.

En efecto, son numerosos los artistas que el destino se ha obstinado en retener en segundo plano, y a los cuales solo hubiera bastado una mirada más acogedora de la suerte para elevarlos repentinamente hasta las nubes. Pero estos artistas, por haber vivido en el anonimato, no son por ello artistas del más delicado talento, pintores cuya inspiración, sosegada pero constante, ha creado obras maestras, cuyo nombre empieza a ser buscado por los amantes del arte, los cuales conocen sus palpitaciones más atractivas, los que se sienten felices de llevar a cabo un acto de sana justicia a favor de los desconocidos y de los olvidados.

De hecho, ¿qué es más delicioso que los paisajes tan estudiados, tan logrados en composición, tan ricos en color, tan claros y fluidos en atmósfera, de Lambinet, Jules Nöel, Roqueplan, Victor Dupré, Brissot, Beauverie, Flers, Cicéri, César de Cock, Luigi Loir, Watelin, Ten Kate? Habrá que examinar sin apuro los cuadros adorables que Georges Bernheim ha reunido de estos pequeños maestros, y cuando digo "pequeños maestros" no quiero decir artistas que serían pequeños en relación a otros más grandes, pero maestros cuyo arte se engalana de cualidades conmovedoras de intimidad, en oposición a otros artistas que solo ven lo que los rodea en la grandilocuencia de un decorado. Estos pequeños maestros, sin alejarse de la verdad, imprimen a la naturaleza que interpretan el carácter de su propia emoción; es esta emoción la que relatan en lo pintoresco que se expone a su observación, y es por eso que su obra merece ser apreciada, y que es de hecho apreciada por aquéllos que se toman el trabajo de comprenderla, de ahondarse en su sensibilidad. Ese trabajo no requiere un gran esfuerzo y encierra grandes alegrías.

La cuarta exposición organizada por Georges Bernheim reserva entonces a los *amateurs* de la gran ciudad sudamericana sorpresas de arte que serán apreciadas; aportará, junto con

la manifestación oficial cuyo brillo resplandecerá indudablemente, una nota a la vez variada, múltiple e independiente, bien hecha para enseñar más aún el amor por el arte francés. Digo "más aún" porque en París, sabemos cuánto se ama el arte francés en Argentina, cuánto se lo comprende, cuánto se halla en comunión de alma latina, y quiero expresar al final de estas líneas toda la gratitud que hay que señalar al eminente experto parisino que se abocó, hace cinco años, a la misión de ser una especie de embajador del arte, de mensajero de la belleza plástica, del otro lado del Atlántico.

La recepción del arte francés

N. 207 et 208 — XIIIme ANNEE — PRIX DU NUMERO: $ 1.00

REVUE ILLUSTRÉE DU RIO DE LA PLATA

BI-MENSUAL — 13 Años de existencia

ABONOS

AGENTES

Desde fines del siglo XIX, la presencia del arte francés en la Argentina fue una constante que atravesó por diversas etapas. Galeristas, críticos de arte, artistas, coleccionistas, escritores o simples cronistas dieron cuenta en cada momento de las exposiciones realizadas en el país y señalaron aquellos aspectos que a su juicio eran los más relevantes. La llegada de las obras de artistas franceses como Ernest Meissonier, Camille Corot, Gustave Courbet, Eugène Carriere, Edgard Degas, Edouard Manet, Claude Monet, Théodore Rousseau, Guirand de Scévola, Dunoyer de Segonzac, André Derain, Georges Rouault, Henri Matisse hasta Jean Foutrier, Georges Mathieu y Jean Dubuffet, lejos de pasar inadvertida se vio comprometida en distintas instancias que hacen a la circulación y recepción de las obras de arte.

Revue illustrée du Rio de la Plata. Buenos Aires,
a. 13, n. 207 - 208, octubre de 1901.

➤ Anónimo. **La exposición de los artistas franceses**[1]

Aunque un poco retrospectivo, consideramos importante echar un vistazo a la exposición de los artistas franceses organizada por el señor Henri Dousset, y realizada el mes pasado en la galería de los señores Freitas y Castillo.

Poner al público argentino en contacto directo con los hombres capaces de formarlos artísticamente es una de las ideas más acertadas y prácticas. El eminente crítico Eduardo Schiaffino lo decía con la elegancia que lo caracteriza en un notable artículo publicado últimamente por *La Nación*. "Nuestra gran capital" –escribe– "no ha salido aún del primer período de cultura, en el cual la necesidad de ornamentación se limita solo al individuo. Al respecto, la sofisticación es completa y en ciertos casos, toma formas encantadoras que honran la capacidad de asimilación de la raza y deja vislumbrar que el nivel de civilización superior será alcanzado por nuestra sociedad cuando su educación artística sea homogénea y completa."

Y el autor de esta lección espiritual de buen gusto recuerda que una exposición análoga intentada hace unos años no tuvo éxito.

"Apenas" –dice– "algunos *amateurs* la visitaron." Nos encontramos lejos de esa época a juzgar de buena ley por el éxito que tuvo la del señor Dousset, de lo que podemos deducir, no solo la facultad de asimilación de la raza, pero también una elevación del nivel artístico del que solo podemos considerarnos satisfechos.

Es cierto que el público argentino ha sido difícil ya que las telas, los dibujos, los pasteles que se le han presentado llevaban firmas importantes, entre las cuales resulta difícil realizar una selección.

La señorita Louise Breslau nos ha presentado una *Modista* de lo más graciosa y de lo más "verdadera", especie sugestiva de obrera a la vez elegante y pobre, con una fisonomía sonriente y pensativa sin embargo, empalidecida por el trabajo.

Es un pastel muy estudiado. Aunque suiza de nacimiento, la señorita L. Breslau es francesa por sus estudios realizados por completo en París y por su talento. Luego de haber obtenido una medalla de oro en la exposición de 1900, acaba de ser condecorada con la legión de honor. Hay que recalcar que las mujeres ocupan un lugar cada vez más grande en el mundo artístico. Mientras se quejaban en París de la mediocridad de los dos salones, se exceptuaba a las mujeres entre las cuales varias han expuesto obras de un valor real.

François Millet, el hijo del ilustre autor de *El ángelus*, es un pintor de raza que lleva noblemente el nombre de su padre. Y no es poca cosa saber llevar un gran nombre, ya sea grande por la antigüedad de la raza o por una gloria más reciente, es siempre una herencia de gran peso. El señor F. Millet evoca la manera de su padre. Sus pajares se destacan sobre un sol poniente, nebuloso y calmo; el conjunto constituye un paisaje de una poesía encantadora.

Cerca de él, Raffaëlli nos detiene en las *Puertas de París*.

Raffaëlli es una mente original, un pintor muy personal que "ve" y sabe entregar lo que ve. En esta modesta carreta que arrastran dos caballos de formas muy ordinarias y que conduce tranquilamente un campesino, hay una poesía real porque es verdad, todo eso es vivido.

[1] Anónimo. "L'exposition des artistes français". *Revue Illustrée du Rio de la Plata*. Buenos Aires, a.12, n. 202, julio de 1901, p. 1229.

Petitjean, el reconocido maestro, vino para hacer admirar uno de esos paisajes característicos que él sabe producir. Sus cualidades se encuentran en uno de sus mejores alumnos: el señor Gross.

El señor Bisson, un joven alumno parisino, alumno de Cabanel, ha firmado una escena de interior de un realismo sincero exento de vulgaridad.

Y así podríamos agotar todo el catálogo sin encontrar una obra que no tenga su propio valor, estamos obligados a limitarnos no sin haber admirado las puntas secas de Helleu.

De todo este conjunto emana una impresión de sinceridad, de amor por la naturaleza que honra a la pintura francesa. Muy apreciada por los americanos del norte que se disputan y pagan las buenas telas al precio del oro, es de esperar que los americanos del sur cuyo origen latino los vuelve quizá más capaces de comprender el arte, no se mostrarán menos *amateurs y* no dudarán en enriquecer sus galerías privadas así como también su museo nacional.

➤ Francisco Soto y Calvo. **La estética en Buenos Aires (Préface du Catalogue du "Salón del Arte Francés en Buenos Aires")**[2]

Nunca mejor ocasión que la que proporciona la "Exposición de Arte Francés en Buenos Aires", para ocuparse (aunque sea brevemente), de nuestro gusto artístico y de las tendencias que ya en él se manifiestan.

Hoy, Buenos Aires, cuenta; empieza a llamar la atención como buen mercado para las obras de arte; y vale la pena decirlo, puesto que ello enorgullece tanto más, cuanto que se recuerda que, Nueva York, ya en pleno desarrollo de población y posesión absoluta de su grandeza económica, era, no hacen aún cuarenta años, casi "puerto-cerrado" para la producción artística europea.

¿Se debe nuestro gusto por las Bellas Artes, a la cruza de las dos sangres herederas en el más alto grado de la civilización helénica; o, acaso, a la influencia de la moderna civilidad francesa, que nos ha despertado el prurito de las casas bellas? De ambas fuentes toma arranque sin duda la tendencia. Italia y España nos la legaron en embrión por atavismo: la una en la sangre, la otra en la contaminación de las oleadas de una inmigración, que aunque analfabeta, llevaba en sí el respeto por las cosas elevadas que casi no comprendía. Francia (que parece renovar continuamente los esplendores de la Grecia del ciclo de Pericles), recoge la herencia, insostenible al parecer para las envejecidas hermanas; y, después de extasiarnos con la serenidad alegre de su siglo XVIII, nos asombra con la grandeza honda de siglo XIX; y, dando aún pruebas de una inagotable juventud intelectual, nos prepara todavía un siglo XX, digno de ella y de sus hermanas latinas.

A creer empero a los sociólogos que auguran y profetizan bajo las agrias luces de la electricidad sajona, ya estamos muertos, todos cuantos no tomamos cerveza o hablamos lenguas romances. Pero el hecho es que Francia, Italia, España (y nosotros mismos, con todas ellas), aún ganamos batallas; y aún sostenemos las posesiones tomadas en las ciencias en las le-

[2] Francisco Soto y Calvo. "La estética en Buenos Aires". Recogido en *El arte francés en Buenos Aires*. París, s.n. 1909, p. 27-40.

tras y en las artes… y hasta en las industrias. Si Francia no existiera, la mujer volvería a vestir innoblemente; y sin la Argentina, no comería pan la sexta parte del mundo. ¿Qué país sajón (viejo o nuevo… y no excluyo a Norte América) se ha desarrollado en estos últimos veinte años como la latina y afrancesada República Argentina? ¿Qué población ha crecido más que la urbana del Rosario, a cuatro horas de Buenos Aires contrarrestando la opinión de que un gran centro absorbe a otro y produciendo otro de los fenómenos asombrosos de la demografía moderna? ¿Qué libros de Arte, ciencia y alta literatura corren aún más mundo e influyen más en la conciencia estética universal que los franceses?

[…] Y, me parece elegante y caballeresco, al propio tiempo que agradezco la amable invitación que me ha hecho la comisión de la Exposición en Buenos Aires (que tanto me ha honrado pidiéndome una "presentación" que el Arte Francés no necesitaba entre nosotros), me parece elegante, repito decir con igual independencia, después de cantar los loores de su Arte, el peligro de las nociones de su crítica, tomadas así tan sin beneficio de inventario. Por lo mismo que Francia es buena consejera, los aconsejados tenemos, no el derecho, sí el deber, de reflexionar sobre sus consejos, y razonarlos, antes de ponerlos en práctica. De esto no puede resultar sino bien para los admiradores y para la admirada.

Como los libros pasan más fácilmente el océano que los cuadros, es contra los libros, contra los que tenemos que ponernos en guardia. Tal crítico nos dirá que Bonnat y Jean-Paul Laurens son *des pompiers*, y nos probará por A + B que, si nos gusta *aún* lo bueno de Bouguereau y de Roybet, somos unos grandes *imbéciles*; tal otro nos afirmará que Rodin es un *blagueur* y que Henri-Martin o Renoir, Pissarro o Simon, son unos simples farsantes. ¿Qué no ha aseverado la crítica, y qué no ha sostenido y sostiene todavía? La "invención de genios", es uno de los negocios que más florecen en París; y para inventar genios, se acostumbra aquí ensayar la demolición de verdaderas personalidades.

Para los que leemos, encarna esto un gran peligro.

[…] Por nuestra parte, preocupados los argentinos, después de haber ganado aún dinero, de allegarnos los conocimientos primordiales de las ciencias y de las artes que caracterizan la cultura universal, y que hacen (hoy por hoy… y es la Estadística la que habla), que el pueblo argentino sea (en proporción a su número) el pueblo más culto de la tierra; después de haber lanzado hasta el fondo del desierto, la civilización moderna, y la información asombrosa hasta de las nimiedades de lo que pasa en el mundo más allá de lo poblado; después de haber proscrito los harapos, que aún viste el proletariado europeo aun en las naciones más ricas, después de haber llevado las escuelas a todas las chacras y las chacras hasta más allá de la ultra-cordillera! Después de todo eso, digo, nuestra preparación no salía (por la premura con que había sido adquirida) de los modestos límites de la adaptación a lo nuestro de la noción extranjera. La imaginación no emprendía, casi nunca, el azaroso vuelo de las especulaciones personales. Hasta ayer, apenas si en los campos de la Historia, y en los aún no mucho más granados de la Poesía, alguno que otro atrevido o iniciador, o explorador temerario, llevándose por delante los cánones, nos ponía, de pie y resplandeciente con los fulgores de su agreste genio, tal figura patibularia de caudillo suramericano, o la de tal prototipo de gaucho malo perseguido por la autoridad. Hoy intentamos crear Teatro Nacional, Poesía Argentina, Música Criolla (perdone mi amigo Quesada que use, sin su aquiescencia, el, para él, odioso vocablo) y hasta Arquitectura (¡que ya vendrá!) adaptable a nuestro clima. Intentamos digo… ¡pero, no es poco!

Si se piensa que, en Europa (y aun en Francia su "cerebro"), no se podían hacer obras maestras (según las leyes de la falsa Estética predominante hasta ayer), sino con paisajes del mediodía, o con asuntos de historia: con alegorías; con griegos o con romanos… ¿qué mucho, que en Buenos Aires, no podamos tomar *gringos* para nuestros héroes de poemas, no consigamos plasmar una obra de arte con un paisaje de la tierra, ni logremos hacer llorar la guitarra de nuestros padres, gimiendo un triste argentino, sin que los repulidos *artistas nuestros* se desvanezcan de horror? ¡Felizmente vamos ya siendo bastantes los "burgueses", y hasta los "más entendidos" empiezan a tomarnos en cuenta! Todo se ha de andar.

Así como aquí en París no gustaban, hasta ayer, más que los griegos y los romanos, así en nuestro Buenos Aires no gustaba sino "lo bonito". ¡Y qué clase de bonito constituía lo bonito entre nosotros! No lo bonito que hasta hoy tiene en Europa sus preconizadores; el que hace enfurecer a los estetas parisienses y delirar de placer a los "*epiciers en goguette*", sino lo bonito ramplónico de los cromos de exportación, lo lamido inconsciente del engendro del obrero sin talento, que lima sus figuras, como los copleros chirles limaban antaño sus flébiles versos acicalados y vacuos.

[…] Así, poco a poco, van volviéndose más inútiles los esfuerzos de ciertos críticos por hacer que no gustemos *más* que de lo "raro" en Arte; ya la hermenéutica va siendo dejada para las "misas-rojas"; ya no se nos hace creer que "académico e insignificante", sea solo una misma cosa… ya (felizmente), vamos pudiendo gozar con Ingres y con Delacroix a la vez que con Manet y Delaunay; con Millet y con Bouguereau; con Rosa Bonheur y con Henner; con el "*gran pompier Meissonier*" y con el gran sacerdote Puvis de Chavannes.

Antes, creíamos tanto mejor una obra, cuanto más se parecía a las obras maestras; hoy gustan más las que menos se parecen a ellas. Débese huir de ambas exageraciones, y aquilatar la obra por el solo efecto que ella nos produzca de por sí y no por sugestiones interesadas, ni por cábalas. Y así, cuando más vamos ejercitando nuestro juicio con lo antiguo y lo moderno, a la vez, lo sentiremos más abonado para la justa apreciación y más despierto para el goce supremo.

[…] Esta Exposición de Pintura Francesa en Buenos Aires (que será anual y dará paulatinamente a conocer los mejores artistas), proporciona la más excelente ocasión, de poner en ejercicio nuestro juicio, viendo obras modernas de autores de nombradía.

En conjunto, la superioridad de la Escuela Pictórica de Francia, así como la de la escultórica (entre todas las congéneres, europeas o americanas) no es asunto discutible. Desde fines del siglo XVII hasta la fecha, solo en cortos lapsos de tiempo, podríase, por causas muy especiales, hallar alguna que otra escuela pictórica, que pudiera ponérsele momentáneamente a la par de la Francesa. […]

En el seno de esta colosal escuela, se vive como en una universidad mundial de arte moderno; entre un concurso de obreros que, en cantidad, no fue superado jamás en parte alguna. Esta colosal escuela, que, contra viento y marea ha tomado posesión del orbe estético actual (como ayer con las batallas la tomara Napoleón, tras del César Carlos V, de todo el orbe político) va llevando de pueblo en pueblo la palabra de iniciación de los sublimes ensayos en "carne viva", que, dígase lo que se quiera, fueron han sido y serán aún por mucho tiempo, el triunfo de la abnegación de este París, Meca de los estudiosos y paraíso de los desocupados; ¡de este París que no ha quemado aún su último cartucho, y que acaba de

probar, en Londres, que guarda aún el cetro del arte de nuestros días y la ilusión del ideal, que sabe mover montañas!

¡Y Buenos Aires ya es la hija predilecta de París, y aspira a apareársele con intimidades de hermana!

París, junio 5/908

➤ Anónimo. **Arte francés en Buenos Aires**[3]

Los delegados de la Sociedad de Pintores Franceses, Sres. Dawant y Dubufe, han pedido al ministro argentino en París que interceda ante el gobierno de la república, a favor de una pretensión bastante original.

Los pintores nombrados como representantes de un grupo numeroso de artistas residentes en la capital francesa piden, para celebrar una exposición en Buenos Aires, la cesión por parte del gobierno de un local aparente para el objeto indicado.

Así como el año pasado dispusieron del Pabellón Argentino, donde se realizó la primera exposición sin pagar un centavo de derecho para la introducción de obras, y sin ningún recargo por la ocupación del referido local (que el gobierno cedió galantemente), dicha corporación artística de nuevo repite el pedido apuntado.

Indudablemente semejantes muestras de arte tienen una noble virtud, cuando las obras que las componen son rigurosamente seleccionadas y en ellas puede notarse un elevado sentimiento de arte; pero desgraciadamente pocas veces puede decirse de las exposiciones que de artistas extranjeros aquí se celebran que han sido promovidas por un desinteresado móvil de educación estética.

En la anterior exposición de artistas franceses, salvo contadas excepciones, la mayoría de las obras que en ella figuraron tenían el sello inconfundible de los productos de vulgar procedencia y de fin exclusivamente comercial. Y no obstante los privilegios que los organizadores pudieron obtener del gobierno, el espíritu mercantil de éstos llegó hasta la especulación de la natural curiosidad del público aficionado que, para poder ingresar a la exposición en un local que nada costaba a los expositores, debía pagar la entrada.

Dada la índole y el fin altamente artístico de nuestra revista, sería grato para nosotros auspiciar toda tentativa que se inspirara en el altruista y elevado propósito de educar en el culto de lo bello al pueblo de esta ciudad, por medio de exposiciones en las que el espíritu colectivo encontrara la saludable enseñanza del gusto y de la justa apreciación de toda manifestación del arte.

Conocida la finalidad comercial que mueve a la institución del caso a hacer exposiciones en nuestra capital y sin temor de inferir un agravio al arte, nosotros opinamos que no debe atenderse su absurda e injustificada pretensión.

[3] Anónimo. "Arte francés en Buenos Aires". *Athinae.* Buenos Aires, a. 2, n. 8, abril de 1909, p. 15-16.

➤ Anónimo. **Las exposiciones**[4]

Con mayo entramos en el período de las grandes muestras de arte.
La serie del año empieza a formalizarse con las exhibiciones organizadas por hábiles coleccionistas europeos, que a Buenos Aires traen conjuntos bastante completos de obras de artistas de diferentes países.

Después de las primeras individuales hechas por sus autores que han sido como despertadores del interés público; después de la que el Sr. Gismondi presentó del arte italiano contemporáneo… de veinte años atrás y que muy pálida idea daba de la enjundia de los artistas de Italia, hoy llaman la atención de los aficionados y curiosos las dos exposiciones de arte francés que tienen marco la una en el elegante Salón Witcomb, que sin embargo carece de luz suficiente para poder apreciar las bellezas intrínsecas de la obras expuestas, y la otra en el amplio y bien decorado Salón Costa, organizada por el infatigable y distinguido dispensador de novedades artísticas Sr. Allard, a quien mucho debemos los argentinos, por sus desvelos tendientes a mejor hacernos conocer las diferentes manifestaciones a las que se consagran con encomiable tesón los verdaderos *pionniers* del arte mundial, que son los artistas franceses.

Indudablemente no todas las pinturas que aquí se exponen tienen un carácter de nobleza tal que merezcan ser proclamadas obras de seria dignidad artística ni tampoco obras maestras; sin embargo podemos destacar de los diferentes conjuntos, cuadros que muy dignamente representan a sus respectivos autores, como también hay otros que dan la medida justa de los méritos reales de tantos mal llamados artistas que por curiosos caprichos de la moda han gozado de un renombre jamás merecido.

De estos casos está llena la historia del arte. Tantos pintores y escultores que no han sobrevivido a las veinticuatro horas de celebridad acordada por las trompetas de la Fama que a los cuatro vientos dirigía su resonar clamoroso, y que a pesar de la oscuridad que hoy los rodea, siguen, por un fenómeno de fácil explicación, mereciendo el favor público allí donde mandan sus trabajos ilustrados con la nómina de distinciones, medallas y condecoraciones que merecieron *in illo tempore* sus eclipsados autores.

Estas pruebas son terminantes para los públicos que carecen de una cultura suficiente, pues los seducen y los deslumbran los honores oficiales pocas veces decretados con justicia y menos a los artistas de verdadera y poderosa garra.

Por otra parte no es tarea fácil ni mucho menos, substraer de los mayores centros del arte las obras máximas de los mejores artistas de hoy, que ya tienen todas sus puestos destinados en los principales museos y galerías privadas de Europa. Y como es natural un artista preferirá siempre ver colocado su trabajo en un museo famoso –lo cual significa una consagración– a hacerlo peregrinar por países desconocidos y lejanos, donde no se sabe qué suerte podrá tocarle.

Esta es la razón por la cual no nos es dado señalar tampoco en nuestro museo, una obra que haya merecido las unánimes aclamaciones de la crítica inteligente, o el voto de toda una legión de artistas en una exposición donde aquella hubiera podido exhibirse. Lo que no niega la existencia de pequeñas joyas artísticas en el Museo Nacional de Bellas Artes que se

[4] Anónimo. “Las exposiciones”. *Athinae*. Buenos Aires, a. 2, n. 9, mayo de 1909, p. 11-16.

honra con obras de caracterizados maestros contemporáneos que pueden servir de documentos a los estudiosos para trazar un esquemático cuadro demostrativo de la pintura de los diferentes países representados en él.

El problema del enriquecimiento de nuestro museo, debería preocupar a las autoridades correspondientes secundando la empeñosa y difícil tarea de su dirección, interesada en ampliarlo de continuo disponiendo de conocimientos y autoridad necesaria.

Hecho este oportuno paréntesis volvamos a las exposiciones que nos ocupan.

Fuera de toda duda la que nos brinda el Sr. Allard es más completa y numerosa, y revela el fino tacto de su organizador en la selección de las obras que debía presentar a nuestra admiración y examen, para lo cual con una diligencia poco común ha escogido aquellas que más singularmente representan a los artistas que las firman.

Otro propósito también refleja el conjunto de obras, y es el afán principal del Sr. Allard de hacernos conocer en lo humanamente posible a los artistas más representativos de la pintura francesa. En este sentido es admirable el espíritu ecléctico del Sr. Allard, sin el cual no podríamos encontrar ahora al lado de un Ribot a un Chabas, Pissarro y Veber hermanando con Detaille y Guirand de Scévola.

Las más opuestas tendencias se armonizan en un conjunto si no extraordinario por el valor de cada tela por lo menos excelente en su homogeneidad.

Por el género a que pertenece se impone desde el primer momento de ser contemplado, un lienzo de regulares dimensiones firmado por el incomparable pintor de asuntos militares que se llamó de Neuville. Campea en esta tela la extraordinaria valentía de pincel del autor de los mil episodios de la guerra franco-prusiana, siendo digna de notarse, además de la factura robusta, la desenvoltura de de Neuville para la agrupación de sus figuras que dan la impresión de haber sido sorprendidas en el propio lugar y momento de la guerra, laceradas unas por los crueles dolores de las heridas recibidas en el combate en que actuaron, y las otras animadas de natural curiosidad por las referencias que escuchan de las primeras. Este pintor que se redujo a traducir los odiosos incidentes de las masacres colectivas, ocupa por su interesante y copiosa producción, uno de los primeros lugares entre la pléyade de los que a este género poco simpático dedicaron sus esfuerzos. A pesar de la representación de su obra y del carácter patriótico que la informa, de negativa influencia sobre las masas dado el espíritu y la expresión de sus composiciones en que la resignación frente al hado fatal aparece evidente, no deja por ello de ser menos admirable su singular talento volcado con una prodigalidad asombrosa en infinitas telas.

El terreno del cuadro aquí expuesto, –el mejor sin duda alguna venido a Buenos Aires de de Neuville– se resiente de un error de perspectiva, el que no aminora su valor artístico.

Pissarro con una visión panorámica explaya sus medios de expresión peculiares. Scévola interesa más que por sus habilidosos pasteles y por una cabeza al óleo de mujer un tanto amanerada, en que se ha complacido en resolver un efecto frío de luz, por dos exquisitos motivos de Versailles de una delicada tonalidad decorativa. René Ménard siempre encantador con sus deliciosas evocaciones del mundo antiguo, con las que logra impregnar a nuestro espíritu de tristes añoranzas. J. E. Blanche varía las actitudes de su hermoso modelo del *Cherubín*, en esos dos interiores en que halaga a la vista por la sensación de tibieza que fluye de ellos y por los muelles y voluptuosos cojines en que pavonea su virtuosismo.

Veber es un inagotable humorista que posee el don de la ironía y mordacidad de su raza. Si emplea el color no es para producir hondas y agradables sensaciones en quien contemple sus cuadros, pues para él las complicaciones de la paleta no reclaman en absoluto su actividad, tan distintamente encaminada. Sus recursos de colorista se reducen al empleo de pocos tonos crudos, violentos y expresivos que aumentan la gracia y malicia de sus fantasías y caprichos.

Su natural propósito es hacernos reír y pensar y ambas cosas consigue en su cuadrito *Les joies de la famille*.

Simon presenta un robusto y bien modelado desnudo de mujer morena en un humbroso paisaje, y una familia bretona, grupo de tipos rudos y toscos y de expresiones trágicas.

Raffaëlli figura con uno de sus paisajes característicos: un caserío, algunos árboles, un sendero y el charco donde se refleja el edificio. Henri Martin con su técnica tan original, da la sensación de la cálida vibración de la luz en un campo labrado con una paisana en reposo. De Chabas es preferible *Le nénuphar*, en el que mayor empeño ha puesto para obtener la justeza de los tonos de dos torsos de gráciles mujeres.

La producción de este pintor que se complace en reproducir tranquilos arroyos al borde de los cuales y entre lujuriante vegetación la presencia de graciosas ninfas los anima, peca algunas veces de amanerada. Boudin será siempre el insuperable poeta de los diques poblados de barcos y mástiles.

Aman-Jean con su delicada cabeza al pastel de una parisina, nos da idea de su vasta y distinguida obra de exquisito intérprete de los encantos femeninos.

La vieja escuela que abusó de los bituminosos fondos sombríos está representada por Bonnat con un pequeño *Ciocciaro*, pintado como era tradicional costumbre, envuelto en la pálida luz del taller.

Dagnan Bouveret intenta agradar con una artificiosa y oleográfica cabeza de mujer.

Del revolucionario e intemperante Courbet, un paisaje invernal, insuficiente reflejo de la interesantísima obra de sátira representativa del autor de *La vuelta de la conferencia*.

Dinet no conmueve con sus gesticulantes moros y moras bajo la misma monótona luz.

Harpignies, el maravilloso maestro del paisaje, en una pequeña serie confirma sus excelencias de artista de raza.

De Lebourg, dos bizarras impresiones de luz y color.

Como puede verse por esta rápida reseña, en la que omitimos algunos nombres, las dos tendencias que más se han singularizado en Francia, dando origen a múltiples corrientes y a la participación del público en las polémicas que originaron, tienen amplia representación en esta segunda muestra que nos presenta el señor Allard.

Descontando la superioridad numérica y de conjunto que la exposición Allard tiene sobre la que el Sr. Bernheim realiza en el Salón Witcomb, no obstante en esta última hay un núcleo de obras por demás interesantes. Ellas tienen la rara virtud de hablar al espíritu el lenguaje superior de las almas elegidas.

Con la fascinación de sus encantos, entretienen en larga contemplación a quienes saben entregarse a las delicias inefables de los deleites supremos. Tienen el poder de substraernos de la realidad ambiente para transportarnos en cuerpo y alma a regiones que si no conocemos, hemos entrevisto más de una vez gracias a la obra bella y sutil de los fuertes

evocadores. Y frente a los hermosos paisajes de uno de los más grandes poetas de la naturaleza, muerto ya, sentimos el desborde de su alma de gigante rubio y jovial más latino que escandinavo y transfundirse en la nuestra con la envolvente caricia de los seres queridos. Fritz Thaulow es un nombre que desde niños aprendimos a amar con la veneración que nos merecen nuestros más caros. Cuando nuestro espíritu se ha sentido abrumado después de rudas e ímprobas luchas en la contienda diaria, a él recurrimos como los fieles a sus predilectos santos, para pedirle en una comunión de íntimos sentimientos, volcara sobre nuestras angustias el cáliz de su alma atesoradora de infinitas bellezas. Fritz Thaulow es objetivo y subjetivo. Estas dos formas de manifestarse la sensibilidad plástica o pictórica, se confunden en su obra tan magistralmente, que si por un momento descubrimos en cualquiera de sus obras una evidente escrupulosidad, al punto sentimos que de todas las cosas objetivadas por su pincel maravilloso, fluye y se esparce entre nosotros y la tela el alma que supo aprisionar en los árboles añosos, en las vetustas viviendas y en el agua que corre sin cesar cantando el ritmo eterno de la vida en movimiento.

Al lado de este sabio artista que ha puesto las más tiernas y exquisitas palpitaciones de su alma, en su obra admirable, para que siempre podamos dialogar con él y aprendamos a amar con la sinceridad de verdaderos amantes a la naturaleza, triunfa otro poeta que cantó los ocultos encantos de la mujer en místicos cuadros llenos de vaguedad y silencio. Henner nos conduce a un mundo ensoñado que solo existía en su alma, y allí nos descubre con su pincel mágico que sabía los secretos de los tonos sordos, la visión plácida y tranquila de lagos acariciadores y de los bosques que ofrecen su abrigado regazo a encantadas ninfas de marfilinas carnes. Este artista que tan personal ha sido, vivió siempre dentro del mundo que se había representado, sin que nunca haya pedido a la realidad motivos de inspiración, puesto que en sí mismo los llevaba.

Sargent, el más grande retratista contemporáneo, en una cabeza de gitana de vigoroso colorido, revela haberse compenetrado –a pesar de su origen sajón– de la ardiente alma flamenca.

Besnard reclama nuestras miradas con un aristocrático retrato de un lord inglés, y aunque no sea este uno de sus mejores, es por lo menos la obra más significativa que del notable pintor tenemos en Buenos Aires. Podemos admirar en la distinción y nobleza de la figura, los rasgos que corresponden a un personaje de tan elevada alcurnia y toda la austeridad suave de la expresiva cabeza nos convence del parecido con el blasonado modelo.

Bail repite sus eternos motivos de pulcros interiores, con insistente monotonía. Detaille aburre con sus comparsas de soldaditos de plomo, que rinden armas a un emperador sin atributos sugestivos.

Bastien-Lepage nos hace gustar en su *Mendigo*, la pujanza de su pincel ágil y la naturalidad del pobre viejo en actitud de guardar en su bolsita la limosna de pan que acaba de recibir. Este maestro no envejece a pesar de los años que transcurren sobre su obra, que se mantiene siempre fresca como si perteneciera a nuestros días.

Con Borgia de Laurens, constatamos la irremisible muerte de la pintura histórica. A esta tela fáltale fuerza evocativa como corresponde al motivo trazado.

Ziem, una de sus almibaradas vistas de Venecia.

La distinción aristocrática de las mujeres del encantador París tienen un fino intérprete en Caro-Delvaille.

Los cuadros de Cazin serán siempre una fuente de intensos placeres para las pupilas de los buenos gustadores. La obra de este artista está impregnada de la saludable y riente realidad de los campos. Un cromo insustancial de Carolus-Duran.

Jongkind, el gran maestro holandés, uno de los primeros que sintió la inquietante ansia de pintar la luz, de robar al prisma solar sus colores para componer verdaderas sinfonías, casi siempre tenues; el primero que sintió la exaltación emotiva de las muchedumbres que pululan por las calles y las plazas de las grandes ciudades, muestra los destellos de su genio pictórico en un callado canal que se arropa con el manto del crepúsculo, en esa hora de indecible melancolía en que la noche con su cortejo de titilantes estrellas viene a embargarnos el espíritu con sus sombras, y una calle de París con su vieja arquitectura, animada de pintorescos grupos que nos hablan de una época muerta.

Roll, un carnoso torso de mujer y una simpática escena de familia.

Los frígidos efectos de nieve y los cielos encapotados, han encontrado en Ten Cate un intérprete amoroso.

Sisley es un artista que sabe de las delicadas armonías cromáticas. Los diferentes momentos de la naturaleza los ha traducido en inolvidables cuadros en que se siente la agudeza de su clara visión de las cosas, que ha objetivado con la sinceridad de espíritu de los artistas elegidos. *Le chemin du village* es una soleada campiña, en que exalta la ennoblecedora laboriosidad de sus moradores en la verde lozanía de la vegetación.

L'Hermitte, el viejo poeta de la vida humilde y heroica de los trabajadores del campo, está representado por tres admirables trozos de palpitante realidad, en los que no se sabe si ponderar más la sobriedad de su factura sintética o la justeza del color.

Son tres diferentes aspectos del campo que hacen vibrar de emoción por la poesía y dulce tranquilidad que de ellos emana.

Un artista que ocupa un lugar prominente en la pintura de su país, por el carácter y la tendencia impresionista de su obra, es Forain. En los dos cuadros aquí expuestos (dos escenas de tribunales) puede apreciarse la alta significación de su excepcional talento, emparentado con los más grandes satíricos del pincel que, en Francia más que en parte alguna, se han distinguido siempre por la originalidad de sus concepciones que el lado ridículo de la vida les ha sugerido. Puede decirse de Forain que pone al descubierto con su recio pincel hecho para pintar con vigorosos rasgos, más que el aspecto puramente exterior de los hombres, todo cuanto es característico en las determinadas clases: los peculiares hábitos, vicios, gustos y costumbres que sabe ridiculizar en forma grotesca pero eminentemente sabia. Jamás incurre en groserías censurables.

Ningún "asunto" trascendental de la turbulenta vida política y económica francesa lo ha dejado indiferente así como tampoco los aspectos –para tantos inadvertidos– de la existencia contemporánea, que tan magistralmente ha ilustrado.

Si fuera posible condensar en pocas palabras todas las emociones que produce en nuestro ánimo un artista sutil, se habría repetido el prodigio que Fantin-Latour ha realizado en las pequeñas dimensiones de un cuadro suyo. No es dado contemplar una tela de este delicado poeta, que tiene la virtud de evocar por medio de colores sinfonías musicales, con la frialdad de un indiferente o con la prevención insana de hallarle puntos vulnerables a la crítica. Su obra original, quintaesencia de un espíritu exquisito, no es para ser analizada con las mi-

ras cortas, estrechas y mezquinas que casi siempre dan una triste idea de la cultura escasa de quienes pretenden pontificar frente a la producción de estos artistas, dotados de raras facultades, para quienes la paleta no tenía secretos y usaron de ella como de un simple instrumento para la realización de sus grandes sueños.

Los dos cuadros de Fantin-Latour son dos maravillosas obras de arte.

Con este nombre de un artista que bien puede señalar una gloriosa página en la historia del arte francés, en la segunda mitad del siglo diecinueve, terminan nuestras impresiones sobre la tercera exposición Bernheim, a través de la cual hemos distinguido ya en una forma ya en otra, los nombres de mayor relieve tanto por las bondades intrínsecas de sus obras unos, como por la falaz admiración que en los grandes públicos halagados, han despertado por mérito a su propia insignificancia otros.

➤ Antonio G. Echevarría. **Aguafuertes en colores**[5]

Mucho se ha escrito sobre esta original creación del arte contemporáneo desde la época de su "renovación" por un selecto núcleo de artistas franceses de la escuela impresionista, hasta nuestros días, en que alcanza su máximo desarrollo la técnica del grabado. Pero sobre todo débese principalmente a la perseverancia de Jean-François Raffaëlli, famoso innovador del grabado llamado "punta seca", quien supo aplicar con particular acierto este método a la pintura; que las tentativas y esfuerzos de Janinet, Debucourt y Watteau para citar a los precursores y posteriormente los trabajos de este género de Bracquemond y Guérard, no se malograran y por el contrario con solo su talento dio vigorosa vida a esta encantadora expresión del arte.

En la Ville Lumière el verdadero hogar de las supremas manifestaciones del arte plástico, fue también la cuna de la estampa en colores y es allí en la actualidad, en los salones de Devambez y de la Société de la Gravure en Coleurs, donde se hallan agrupados los más distinguidos artistas pintores-grabadores con sus obras, cuyos salones de otoño, adquieren año tras año mayor importancia.

Y es fuera de duda merecida, la atención que artistas y aficionados prestan, a esta delicada y difícil muestra de arte serio, que requiere mucha y penetrante observación y también conocimientos especiales, para apreciarla en todo su alto mérito. Ha triunfado también cada año con un éxito halagador entre el público inteligente y de buen gusto que visita estas exposiciones, en forma decisiva y que convence, sobre el alcance y la difusión de la cultura artística en general.

La casa Devambez, a cuyo frente se encuentra el conocido artista de ese nombre, ha organizado [en] Buenos Aires, con una magnífica colección de aguafuertes en colores, originales y firmadas, la reproducción de su Salón de Otoño de París, entre cuyo conjunto selecto se pueden admirar algunos ejemplares que son verdaderas obras maestras en su género.

[5] Antonio G. Echevarría. "Aguas fuertes en colores". En *Exposición de aguas fuertes en colores. Galería Devambez.* Buenos Aires. Salón Witcomb. Octubre 01 de 1912, [s.p.].

Como es comprensible la mayor parte de los aguafortistas se adhieren al sistema del tiraje múltiple de ejemplares de cada uno de sus trabajos, pero no ocurre así con los de la galería Devambez, en los que el procedimiento, nos presenta como innovación de notable importancia, en substituir las planchas impresas con los tintes de la prensa, por el trabajo que el artista mismo realiza con lápices y colores sobre la estampa original, transmitiéndole su psicología con toques de sobresaliente fineza que hacen de ellas cuadros de expresión, que bastan para conseguir la individualidad del pintor y que podamos distinguirlas del resto de las producciones de la época contemporánea.

El artista y *amateur* de nuestra capital podrán certificar con su juicio, sobre las demás cualidades buenas, que son por cierto numerosas entre las obras de este catálogo.

➤ M. Rojas Silveyra. **En el Salón Müller, exposición de dibujos y grabados**[6]

La exposición de dibujos y grabados originales organizada por el señor Müller en su local de la calle Florida es, posiblemente, en su género, la mejor y más completa que hayamos podido apreciar en Buenos Aires.

No se trata en rigor de una muestra de arte antiguo, como se ha dicho por los diarios; pues, si bien es cierto que figuran en ella dos grabados en madera del gran Albrecht Dürer, ha de recordarse también que el catálogo registra dos de los más ilustres nombres contemporáneos: Zorn y Besnard. En general, el carácter de la exposición corresponde propiamente al período de los impresionistas franceses, pero ha sido organizada –y esto es lo interesante– con un verdadero criterio de selección.

Harto apegado a la pacotilla trivial de la cromolitografía, el público porteño, salvo honrosas excepciones, no tiene un concepto claro y definido acerca del noble arte del grabado, y es por eso, precisamente, que la iniciativa del señor Müller lleva unido a su alto valor estético un valioso significado cultural.

Hay que saber hasta qué punto se aprecian en Europa las nobles expresiones del grabado –particularmente el aguafuerte y la xilografía– para comprender hasta qué punto es criticable la indiferencia de nuestro público por esas antiguas ramas del arte; hay que conocer el valor que se atribuye a las planchas de un Corot, por ejemplo, para medir en todo su alcance el imperdonable desprecio con que se les trata aquí por nuestros principales coleccionistas.

Hay en Buenos Aires, como es notorio, numerosas colecciones de arte y entre ellas algunas que salen de lo común por el mérito de las obras que encierran, pero ninguna, a lo que sabemos, ha hecho un sitio descollante a esas hermosas colecciones de grabados antiguos que es tan alta estima tienen los grandes coleccionistas europeos.

Aquí se tiene en menos al grabado considerándosele, no sé por qué razón, como un género inferior del arte, y la prueba está en que solamente tres o cuatro personas de reconoci-

[6] M. Rojas Silveyra. "En el Salón Müller, exposición de dibujos y grabados". *Augusta*. Buenos Aires, a. 3, n. 24, mayo de 1920, p. 247-252.

da cultura se han dedicado en los últimos años a reunir algunas piezas dispersas por ahí organizando con ellas pequeñas colecciones que, andando el tiempo, llegarán a ser famosas. Y, sin embargo, si algún género artístico tiene noble abolengo entre nosotros, ese es el grabado; pues cuando la pintura al óleo estaba limitada a mediocres reproducciones de iglesia, el grabado sobre acero ocupaba una jerarquía importante en la vida intelectual de la Colonia, como lo demuestran las valiosas planchas que se conservan en el Museo Histórico y las que posee en su colección particular el señor A. González Garaño.

Pocas telas de mérito artístico han quedado en el acervo de nuestra tradición colonial, pero, en cambio, los grabados que se conservan dan testimonio de una completa madurez artística hasta el punto que para documentar algunos períodos de historia colonial son tan indispensables como los documentos oficiales de nuestro Archivo Nacional.

El período revolucionario y las décadas sucesivas hasta la tiranía de Rosas, encuentran también en el grabado su medio natural de expresión artística, y es así como adquiere, ligándose a los más gloriosos episodios de nuestra epopeya emancipadora, una significación marcadamente argentina que da timbre limpio y clara ejecutoria a los hombres y las cosas de la época. Hace dos años se organizó en la Comisión Nacional de Bellas Artes una exposición de arte retrospectivo, y todos tuvimos ocasión, entonces, de ver en el conjunto de una muestra numerosa todo el pasado histórico, los hombres y las costumbres de la época grabadas al acecho por nobles artistas nativos y extranjeros, que encontraban en esos turbulentos días de revuelta motivo e inspiración para sus dibujos.

El interés documentario de aquella exposición no pasó inadvertido para el público porteño, pero si despertó la momentánea curiosidad de las cosas viejas, no influyó mayormente en las consideraciones respetuosas que merece el grabado.

Debe recordarse siempre que la primera iniciativa oficial inspirada en un propósito de cultura estética, data entre nosotros del año 1815, se refiere a la creación de una academia de dibujo y grabado inaugurada el 10 de agosto de ese año en el Convento de la Recolección (hoy Recoleta) por el padre Castañeda, la que funcionaba bajo la dirección de un grabador francés, Joseph Rousseau.

Más tarde, en 1823, fundóse en Buenos Aires, bajo los auspicios del gobernador general Martín Rodríguez, una segunda academia de dibujo y grabado destinada a funcionar como curso complementario en el Colegio de la Unión (hoy Universidad Nacional). El primer maestro de dibujo que figura en la nueva academia es un grabador argentino llamado Ibáñez de Alba, a quien secundaba otro grabador de relativo mérito y autor de valiosas planchas anecdóticas que se conservan en el Museo Histórico: José Guth.

Como se ve, el grabado tiene entre nosotros una tradición ilustre, pues, vinculado estrechamente a la vida civil y política de aquellos tiempos, es la única información gráfica que tenemos acerca de los hombres y las cosas, representando con respecto a esa época, el papel que la gran pintura histórica representa con respecto a las cortes de Felipe III, de Francisco I o de Cosme Médici.

Merece, pues, que se le tenga en más alta estima y que se aprecie en lo que vale como expresión de arte puro, porque, fuera de ese carácter patricio que circunstancialmente tiene entre nosotros, el grabado es un género ilustre que han cultivado y enaltecido los más grandes maestros de la humanidad.

Las consideraciones precedentes no tienen otro objeto que afianzar más aún el profundo valor artístico y documentario de la colección organizada por el señor Müller. Naturalmente no figuran en ella todos los grandes períodos del grabado ni las numerosas escuelas que le han dado brillo a través de los siglos. El interés que el buen grabado despierta hoy en todos los mercados del mundo no permite presentar una exposición tan completa como sería de desear, pero la de Müller salva airosamente el escollo, reuniendo en un conjunto de veintitantas obras las tres etapas más importantes en que se divide el arte del grabado.

Aparece primero la gran época clásica con Albrecht Dürer. Este hombre (1471-1528) fue tan profundo pensador como gran artista, por lo cual merece figurar en la historia del arte junto a Miguel Ángel. Nacido en Nüremberg, aprendió primero el oficio de platero que había ejercido su padre, entrando en 1486 en el taller de Walgemuth. En 1490 visitó Colmar, Basilea y Venecia, donde experimentó la influencia de Mantegna y de Bellini, regresando luego a su ciudad natal donde fundó un taller de pintura que debía inmortalizar su famoso monograma consistente en una A entrelazada con una D. A partir de esa época pintó admirables retratos como el de Osvaldo Krell, existente en el museo de Munich. Fue entonces cuando comenzó su grande y fecunda actividad no solo artística sino también literaria y filosófica. En 1521 visitó los Países Bajos, donde fue recibido con grandes honores, y al regresar de este viaje pintó sus obras maestras inspiradas seguramente en los Van Eyck, tales como el *Retrato de Holschulber* (Museo de Berlín) y *Los cuatro evangelistas* de Munich. Esta obra, la más grandiosa de la escuela alemana, parece atestiguar la simpatía del artista por la Reforma que invocaba la vida ejemplar de los evangelistas para volver el cristianismo a su ruta prístina y esencial. Pero donde Dürer aparece superior a sus maestros italianos e igual a los mayores genios de todos los tiempos es en el grabado. Sus composiciones muestran una profundidad de pensamiento, un lirismo ideológico y una ciencia del dibujo de que solo fueron capaces Leonardo y Miguel Ángel. En una época en que el gusto clásico reinaba sin rival, Goethe pudo escribir: "Cuando se conoce el fondo de Dürer se llega a la persuasión de que la verdad, la profundidad y hasta la gracia no tienen igual sino en los primeros artistas italianos".

Pues bien, del grande y fecundo artista alemán la colección del señor Müller tiene un grabado en acero y dos hermosas xilografías ejecutadas con la técnica grandiosa y simple al mismo tiempo que caracteriza el período de los primitivos alemanes. El primero es un retrato del gran duque Federico de Sajonia, dibujado en el carácter firme y la acentuación de rasgos que se observan en todos sus retratos. Las dos xilografías representan otras tantas escenas de la Pasión, y se titulan *Jesús en el monte de los Olivos*, la una, y *El entierro de Cristo*, la otra. Ambas están inspiradas en la concepción filosófica del artista y poseen un elevadísimo valor estético.

La otra etapa del grabado que documenta la colección del señor Müller se refiere al período llamado de los impresionistas, y presenta nombres tan ilustres como Corot, Harpignies, Raffaëlli, Troyon, Redon, L'Hermitte, Israels, Lepère, Millet y Manet. De este grupo, los más interesantes son los grabados de Corot y los de Manet. Sábese ya que el ilustre paisajista francés no cultivó el grabado sino en los últimos años de su fecunda existencia, circunstancia que duplica el valor de sus planchas, pues a medida que su habilidad de técnica había llegado al máximo, su capacidad de producción estaba necesariamente limitada por los achaques de la vejez. Corot reprodujo al aguafuerte sus más importantes paisajes editando dos cua-

dernos de treinta planchas cada uno y de tirada muy reducida, que bien pronto se agotaron en los mercados de Londres y París.

Por esa razón el paisaje de Corot que figura en la colección de Müller tiene un valor excepcionalmente elevado fuera de sus reales méritos artísticos.

De Manet figuran dos hermosas reproducciones al aguafuerte, una de las cuales es la de su famosa *Olimpia*. Manet, como los otros impresionistas franceses que mencionamos antes, sufrió la avasalladora influencia que el grabado ejerció en su época, y es por ello que el período de los impresionistas no solo llena en Francia una función definitiva en el terreno de la pintura, sino que eleva el arte del grabado al aguafuerte hasta el nivel de una de sus mjores épocas.

Muy interesante también *La costurera* de Millet; *La cocina*, de Israels; y *Las escenas de París*, por L'Hermitte.

Las escuelas inglesa y belga correspondiente al mismo período, están representadas por Haden, Whistler, Straus y Qiuncke.

En cuanto a la escuela moderna, escuela que cuenta en el mundo con grandes e ilustres secuaces, está representada por los dos nombres más ilustres posiblemente: Albert Besnard, el distinguido artista francés de las mujeres bellas y los ambientes mundanos, y el vigoroso Zorn, que ha templado su ruda alma nórdica al fuego latino y meridional de España. Del primero figuran en el catálogo varios estudios de retrato al aguafuerte y del segundo un hermoso retrato de mujer y dos escenas de interior trabajadas con la misma técnica.

Como se ve por esta breve reseña, la exposición de dibujos y grabados organizada por el señor Müller, tiene un interés documentario y artístico que posiblemente será apreciado en lo que vale por nuestros aficionados y profesionales.

➤ José Gabriel. **El santo pintor**[7]

Dos épocas o dos maneras, ya deslindadas por la crítica, tuvo Eugenio Carrière en su obra de pintor. Es una aquella en que traza la línea con nitidez y distingue los colores, y de ella tenemos en nuestro Museo de Bellas Artes un cuadro representativo, *Los dos amigos*. La otra época o manera es la de las "maternidades", la que al fin ha venido a caracterizar su nombre y en la que, como es sabido, el artista hace a un lado la precisión del color y de las líneas, produciendo esas figuras esfumadas, casi vaporosas, sin contornos netos y en las diferentes gamas de una sola tinta. También de esta manera de Carrière podemos contemplar en nuestro Museo obra representativa en dos telas que se titulan *Mujer mirando* y *Retrato de mi madre*.

Si bien se considera, los dos modos de producción de este artista son en realidad uno solo, en el que apenas puede hablarse de otra cosa que de una diferencia de acento, pues la vaguedad de las líneas de la segunda época se encuentra ya en la molicie del trazo de la anterior, y la monocromía de una está contenida en la dulzura cromática de la otra. No era nacido Carrière para la forma enérgica ni para la luz vibrante, y así, quien le hubiese visto obrar en la timidez de *Los dos amigos*, no habría dudado en presumir que no tardaría en resolverse a la definición de *Mujer mirando*.

[7] José Gabriel. "El santo pintor". *Columbia*. Buenos Aires, a. 1, n. 3, 2 de junio de 1925, p. 36-37.

Sin embargo, si todavía queremos seguir hablando de las dos épocas o maneras de Carrière, en cuanto a la técnica, debemos buscar su unidad de fondo, y esta la hallamos en la santidad del pintor. Con uno u otro procedimiento pictórico, fue, en efecto, Carrière un pintor santo. Sus seres son tristes, aun cuando son niños; tristes todos sin excepción; más aún: tristes hasta cuando no nos dan la cara; tristes en todo su cuerpo, lo mismo en la *Fillette souriante* que en el *Portrait de Lucie Carrière* y *Le bain de pieds*. De este último cuadro (que, como los anteriores, hemos podido ver en la reciente exposición de Witcomb) son tristes hasta las deformadas y pálidas piernas de la mujer que pausadamente se lava los pies y que apenas se destacan de la bruma en que aparecen el resto de la figura y los objetos circundantes. Y esta unánime tristeza de las creaciones de Carrière les viene de una profunda humildad resignada, no de una candidez incólume, y de ahí la santidad que trasuntan. Son seres de Maeterlinck, que es también un escritor santo.

Carrière, brumoso, no se da tampoco al espectador. Quien contempla su obra, antes que verla tiene que adivinarla. Carrière no explicaba: sugería. Nos sentimos dentro de sus creaciones, no frente a ellas. El lugar de contemplación de un cuadro de Carrière no está frente al cuadro: está en el cuadro mismo. Hay que compenetrarse con él para sentirlo, y al sentirlo, antes que admiración es amor lo que experimentamos por él.

Por eso en bellísimo soneto, Benjamín Taborga, que comprendió a Carrière quizá como nadie, dijo: "Es el santo pintor de mis predilecciones; más que visto, entrevisto; más que admirado, amado."

➤ Atalaya. **Un pintor representante de un arte popular.**[8] (1)

Hemos poseído durante algunos días el gran libro de Enrique Rousseau, llamado el aduanero. Se podían ver cuentas como las siguientes:

Vendido M. Mi retrato por 300 francos; vendido a Mr. una caza al oso por 150 francos; vendido a M. Un bello paisaje de Méjico con monitos por 100 francos.

El gran libro de Rousseau, empleado para su contaduría, era un carnet para anotar la ropa que entregaba a la lavandera. Hacia el 1914, las telas del aduanero se vendían a 1.500 francos. En 1921 se pagó por uno de sus cuadros 27.000 francos. El último año el museo de Praga adquirió el retrato del pintor por 140.000 francos.

Enrique Rousseau murió en el hospital de Necker a la edad de 66 años. En la época de su muerte, Vollard era el solo mercante de arte que poseyese telas suyas. Y todavía no se las ha hecho ver a nadie. La mayor parte de sus obras se hallaban entre los escritores y los pintores: Gustavo Kahn, Courteline –que las compró en son de burla–; Arsene Alexandre, Guillermo Apollinaire y los pintores Charles Guerin, Roberto Delaunay, Soffici, Serge Ferat y etc.

¿Quién reveló a Rousseau? –Los pintores. ¿Quién aprovechó los altos precios de sus cuadros? No son seguro los mercaderes del arte. La pintura moderna, a pesar de las revis-

[8] Atalaya [seud. de Alfredo Chiabra Acosta]. "Un pintor representante de un arte popular" [Henri Rousseau]; impreso, sin firma, datado en lápiz negro "1/26"; soporte: papel obra liso, 2 páginas, 245 x 173 mm. Archivos Especiales. Fundación Espigas.

tas, los diarios y los escritores que hacen la crítica artística, se desenvuelve en un medio muy reducido, mantenida por un núcleo más reducido aún. Cuarenta mil pintores viven y trabajan en París. Se puede destacar de esta multitud los que cuentan, y reuniremos una centena. La pintura de Rousseau no estaba hecha para el gran público de entonces, cuando él vivía. ¡Courteline se mofaba! Se puede ser un gran escritor y no *sentir* la pintura.

En ciertos círculos se escribió mucho sobre el aduanero: Remy de Gourmont, Soffici, Jarry, Uhde, Apollinaire, Salmon, Roch Grey comentaron abundantemente su obra.

¿Genio o pintor mediocre? En plena búsqueda formal, en plena crisis cubista, los jóvenes pintores pudieron notar toda la ayuda que les reportaba esa obra, muy pura, toda naturaleza, esta pintura de la *chusma* y de la aldea, del exvoto y del letrero de las posadas y cantinas, remontándose a una tradición popular, que a los simbolistas les interesa mas bien por sus viejas canciones.

Este pintor que quería para sí la maestría del oficio, que reunía amigos en su casa para ofrecerles veladas musicales; que vivió mucho más cerca de los pequeños artesanos de la calle que de los críticos de arte; ese pintor, quien soñaba crear animales extraños, pájaros y aves sorprendentes, y colocaba desnudeces entre un paisaje fantástico, hay que imaginarlo creando todo ese mundo de fantasía en el siglo XVI. Es en esa época como nos parecerá completamente natural.

Pero he ahí que Rousseau nació en 1848 en Leval. Aquellos que le conocieron, se asombran de que en los tiempos de los autos, los aviones de los hermanos Wilbur Wright y del Metropolitano, pudiese sobrevivir tal virginidad de espíritu. Se ha dicho que su padre fue hojalatero y su madre fue tan piadosa que gastaba todas sus economías comprando golosinas para obsequiárselas a los eclesiásticos golosos. ¡Es un bello y ridículo espectáculo imaginarse a estos señor y señora y al pequeño Enrique, rodeados de abates regordetes embadurnados de crema!

Si es dudoso que haya tomado parte de la guerra de Méjico –Roch Grey ve en sus paisajes exóticos y en sus palmeras un recuerdo del jardín botánico, lo que nos parece muy juicioso– por lo menos se sabe que hizo la guerra de 1870 y que tomó parte en el sitio de Chateaudun. Por lo demás, toda su vida tiene mucho de *una imagen a lo Epinal.* En París, empleado en la oficina de gabelas, pinta en horas de asueto. En sus principios fue un pintor dominguero. Ha sido casi imposible conocer si tuvo verdaderas ansias de componer y escoger sus tonos. ¿Poseyó jamás semejante inquietud? Sus comienzos pictóricos se produjeron solo a los cuarenta años. Se cuenta que Gastón Jarry, su coprovinciano, fue quien lo indujo; otros afirman que Gauguin le determinó a pintar.

Hemos visto una fotografía a la edad de cuarenta años. Nada tiene de mediocre ni tampoco de soñador. Su mirada es clara, el ojo es inteligente y su semblante es el de un hombre perfectamente capaz de escoger la pintura como una distracción agradable. No esperaba que su arte subviniese a sus necesidades. Su vida está asegurada por lo pronto por su salario de empleado, dando lecciones de violín y de pintura, y si en sus últimos años la pintura le aporta algún subsidio, queda siempre como una distracción superior de hombre sobrio o mejor de hombre inteligente, que quiere crear, que comprende el sentido de las cosas y desea expresarlas a su modo.

Como poeta es pueril. ¿Pero cuáles son sus contactos con el mundo? Vive en su estudio de la calle Perrin; la muerte de un amigo, la adquisición de un gato por un niño, el rega-

lo de unas flores a una vecina bastan para conmoverlo. Puede ser que ejercieran mucha más influencia los recuerdos de los folletones novelescos que las acciones que nunca realizó.

Rousseau es el retorno de lo angelical en el arte. Pueril, ciertamente, pueril como el Shakespeare de *As you like it*, o como Brueghel. Es la poesía en su fuente primitiva, que al principio fluyó de los bosques para los pastores, antes de correr por los llanos a ir a la ciudad. Muy pronto los teóricos hablan de composición de los cuadros de Rousseau. Solamente los poetas le comprendieron hasta ahora, y, más que todos Apollinaire:

Un tout petit oiseau
Sur l'epaule d'un ange
Ils chantent la louange
Du gentil Rousseau[(2)]*.

Lo que veía Rouusseau era a la vez terrible y cautivador: tigres para cajas de juguetes; caballos de calesitas, plantas y florecillas al ras del suelo; ensayos de ciervos voladores sobre las fortificaciones, fiestas en el barrio del 14 de julio; he ahí los elementos de su composición, pero esos temas los sabía sublimizar: el tigre devoraba un caballo, el caballo arrastraba la carretela de M. Juinet; los ciervos volantes se convertían en aviones, y el baile del barrio Plaissance en la gran recepción de los representantes de las potencias extranjeras llegando a saludar la república en señal de paz. He aquí la fantasía en pleno juego.

¿Pero, el pintor? Posee en grado sumo el amor por una brizna de hierba que ve de muy cerca, en la que descubre tonos insospechados. Otro en su lugar se serviría de algún color convencional; él no, vuelve a componer pacientemente, como asimismo descompone y compone un tono blanco o negro… Y, dirigiéndonos exclusivamente a los pintores, ¿existirá un negro más bello que el de Rousseau? Pudo obtenerlo en cualquier comercio de colores y hecho de una materia vulgar, mas puesto al lado de los otros tonos adquiere un valor desconocido hasta ahora. Pintaba con un cuidado meticuloso y extremo, con una paleta limpia; amaba la pintura por sobre todas las cosas, como si cada cuadro debía quedársele para siempre, como si cada tela estuviese destinada a adornar su habitación, encima de la chimenea. Si alguien se asombraba de verle convivir rodeado de sus pinturas, replicaba:

–Tú comprenderás: cuando despierto puedo pasar revista a todas mis telas.

Lo que esta pintura debía traerle a los artistas, es los sentimientos de la inmarcesible frescura que una obra simple e ingenua puede todavía conmover en nuestra época. Por eso era necesario que sorprendiese por una virtuosidad colorista y por un sentido innato de la composición. Sin embargo, su color es lo que menos sorprende. Obtiene raros refinamientos, tonos de coral cerca de los azules claros; anaranjados vívidos cerca de los verdes sombríos; los mismos tonos de los figones, de los letreros y de la calle.

¿Su alma se aproxima a los primitivos? Es para él, como para los pintores del siglo XIII, el libro, más a menudo el libro popular, que a Rousseau le sugiere el sujeto. A los antiguos las biblias miniadas, a él los romances populares.

No se tiene razón de avecindarlo con la manera de los primitivos. *Ellos todo lo conocían*. Rousseau, sin maestro, era autodidacta que no conocía todo lo que se puede adquirir por la experiencia. Ello quizás lo salvó del academismo, y su instinto supo encontrar leyes que no

parecían más regir la pintura de nuestra época. Por eso jamás podrá ser un buen maestro; se dio todo en su obra, se explicó enteramente, por así decirlo, se agotó y se definió. Aquellos que se inspiran en sus composiciones, –los salones están llenos de reminiscencias, remedando su *manera*,– no podrán volver a encontrar ese candor, que no existe en sus composiciones ni reside en sus colores, pero realiza este ideal: expresar una cosa del modo más claro y más absoluto y lo más simple posible.

El caso del aduanero no es excepcional. Conocemos las obras, cuyos nombres nos son desconocidos, como ese deslumbrante *imaginista* de Narbona, Juan Bautista Guiraud, quien es colocado en seguida de Rousseau en la historia de la pintura popular. Pues el caso suyo es un retorno a la pintura popular. Los que quieren ver en él un ente grotesco, niegan al arte de aquellos que crearon los calvarios bretones, o de los que crearon el *Pitágoras* y *Los pastores* de la catedral de Chartres. Es, en efecto, el verdadero arte del pueblo, guardando la espontaneidad, la melancolía y la sentimentalidad. Por eso suena a derrota contra los realistas y los técnicos, como lo son un Clemente Vautel y Carlos Chassé, quienes para *amar* una obra quieren comprenderla en seguida, y cuando se la ama tan subitaneamente… se concluye por no comprender nada. Ellos niegan el genio y la intuición. ¿Estarán en su derecho al preferir el sabio al poeta?

Los precios que ahora alcanzan sus cuadros, ¿disminuirán acaso su valor?

(1) Damos este artículo como tácita réplica a una correspondencia publicada en los suplementos dominicales de *La Nación*, abonada por la firma de Camilo Mauclair, famoso crítico de música, pintura y etc., quien en ocasión de celebrarse una exposición del uruguayo Figari, en París, y de una donación de algunas telas de Rousseau al Louvre, denigraba veladamente al aduanero, para adular a las repúblicas del Plata –Argentina y Uruguay– en la persona del autor de un arte pictórico decrépitamente infantil, con marcadas miras a una arqueología patriotera.

* Nota del Editor: la nota 2 indicada en el texto, no fue finalmente incluida.

➤ Francisco Llobet. **El impresionismo en la pintura**[9]

La sociedad "Amigos del Arte" de acuerdo con su programa de difusión artística, realiza en estos momentos una exposición de los grandes maestros de la escuela impresionista, que permitirá a las personas interesadas en la pintura apreciar en un conjunto excepcional la evolución y carácter de la nueva tendencia. Para ello ha solicitado de los coleccionistas las diversas telas que corresponden a este movimiento pictórico, que se inicia a mediados del siglo pasado para continuar hasta el presente, con variantes que no impiden reconocer algunos de los principios fundamentales de la nueva técnica. A partir de los impresionistas, los cuadros dejaron de ser negros, la claridad, la luz entró en acción y constituyó el motivo esencial del asunto. Los impresionistas pintaron el sol, analizaron con sagacidad científica los elementos coloreados de la luz, en cuya tarea intervinieron hombres de ciencia como Chevreuil, que contribuyó con sus estudios a sentar nuevos principios y comprobaciones en la óptica y el cromatismo. No fueron ajenos a la difusión de estas ideas los literatos co-

9 F. Llobet. "El impresionismo en la pintura". En *Catálogo de la exposición de los pintores impresionistas*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 15 de mayo de 1926.

mo Zola y Astruc cuyo espíritu realista se identificaba con la nueva tendencia de observación de la vida objetiva.

Una primera figura se destaca con nítido relieve en el nuevo arte: Eduardo Manet que, inspirándose en el espectáculo de la vida diaria, dio carácter democrático a la pintura consagrándola como nueva fuente de emoción y belleza. Rompió con la tradición, con los dogmatismos de escuela, con la naturaleza consagrada del sujeto en la pintura, el cual debía revestir necesariamente un carácter noble. Los violentos ataques, dirigidos por la escuela, a Manet se basaban más que en su técnica, en lo vulgar de sus motivos.

Monet, Sisley, Pissarro y otros, estudiaron la luz y su influencia sobre las cosas: sus reflejos, sus efectos sobre el color local y propio de los diferentes elementos de composición de un paisaje en *plein-air*. Estos elementos, cosas o personas dejaron de ser parte esencial del cuadro para convertirlos en meros pretextos de estudio del juego de las vibraciones cromáticas. La luz fue en definitiva el asunto capital de todo cuadro.

El sitio o lugar perdió, para los impresionistas, su individualidad para dar origen a impresiones múltiples que correspondían a variaciones del estado luminoso de la atmósfera. Un mismo sujeto se reproduce indefinidamente y una serie de cuadros era la resultante. Así se dice al contemplar una tela de Monet u otra cualquiera de los pintores impresionistas, que corresponde a tal o cual serie del mismo asunto. Son célebres las Parvas, las del Támesis, y las del portal de la Catedral de Rouen, de aquel pintor. Al denominar el sujeto de uno de estos cuadros, más que el nombre conocido del lugar, convendría el del estado lumínico de la atmósfera a tal o cual hora o estación.

Los pintores románticos que les precedieron perseguían la sugestión emotiva de determinado lugar. Corot, Dupré, Daubigny con poesía incomparable, traducen estados subjetivos sugeridos por la composición del paisaje que una aurora o puesta del sol exalta. Los cuadros de los románticos son placer y encanto del alma cuyo estado emotivo reflejan, los de los impresionistas son deleite de los ojos que deslumbran.

Una ingeniosa técnica fue necesaria para realizar el nuevo propósito. Los colores vivos y puestos francamente, uno al lado del otro, reemplazaban a las tonalidades de la atmósfera. Los colores simples, yuxtapuestos y en pequeñas manchas por su combinación en el espacio y a la distancia, daban los matices del colorido del paisaje a la par que la sensación de vibración cromática. La retina se encarga de fundir los colores y determinar la entonación brillante y sugestiva que no se descubre, por cierto, en los cuadros pintados con colores previamente combinados en la paleta. Los objetos variados que entran en la composición aparecen envueltos en la bruma luminosa, sus contornos esfumados se funden en gradaciones insensibles y una exacta apreciación de los valores determina la perspectiva.

Con los impresionistas la ciencia de la pintura se enriquece y generaliza. La observación se ejercita en el estudio de la luz y nuevos valores entran en juego eliminando prejuicios tradicionales que, a manera de dogmas, establecía la Escuela. Las nuevas ideas después de ruda lucha abren brecha en la opinión siempre mal dispuesta a las innovaciones. Como generalmente sucede, la vida de cada hombre de genio no alcanza a recoger el fruto de sus desvelos. La justicia y la gloria llegan tarde, y si en algún caso es exacta esta afirmación es en el de los pintores impresionistas, cuya iniciación fue una verdadera tortura por los ataques de la crítica; ridiculizados en toda forma, rechazados de los salones oficiales, tuvieron que ex-

poner sus telas en salas particulares. La índole de la técnica impresionista y el motivo de sus cuadros que no llegan al alma, exigen esfuerzos para su comprensión; producen un placer intelectual de lenta elaboración.

El término de impresionismo fue dado a raíz de un cuadro expuesto por Monet denominado *Impresión*, que escandalizó al público habituado a la pintura académica y convencional.

El conjunto de cuadros que la sociedad "Amigos del Arte" ofrece al público, comprende únicamente a los grandes maestros, a los iniciadores del movimiento, reservándose para más tarde el placer de exponer la pintura que aprovechando la enseñanza dejada por los impresionistas, siguió caminos más o menos análogos; para esas exhibiciones ulteriores espera la asociación contar con la benevolencia de los coleccionistas que, como los de ahora, han de facilitar sus preciosas telas para placer del público y enseñanza de los estudiosos.

➤ Rosendo Martínez. **Exposición de bronces a cera perdida**[10]

Decíamos en nuestro catálogo del año 1927:

"Consecuentes con nuestro propósito habitual de exhibir en nuestros salones lo más representativo del arte, hemos conseguido en esta oportunidad que la casa editora Hebrard, de París, nos envíe obras cuyo conjunto selecto hará las delicias de los amateurs de Buenos Aires y le permitirá enriquecer sus colecciones con obras de valor indiscutible, como son las de Dalou, Bourdelle, Bugatti, Pujet, Pompon, etc.

Conviene recordar que el editor señor Hebrard es un distinguido *amateur* y coleccionista, que además de esculturas, reúne en su casa particular, obras de pintura, cerámica, etc., de los más afamados artistas. Hebrard, en definitiva, es un refinado que con espíritu artístico se compenetra de la obra del autor y estudia con inteligencia la materia que conviene utilizar, para que al fundirla se obtenga el mayor éxito.

La intervención del fundidor es capital en el resultado de la obra del escultor; hay que contar a la vez con el hombre de arte y con el técnico avezado, sin lo cual aquella se malogra. El artista que modela, que establece las exactas relaciones de volúmenes, masa y expresiones, en fin, que anima y da carácter, resolviendo con gracia infinita los menores perfiles, encontrará en el fundidor el colaborador indispensable, quien estudia y elige la materia, la liga de metales que conviene para obtener de un solo golpe, mediante moldes hábilmente preparados, la obra definitiva, la cera perdida que no habrá que retocar o limar, recursos estos que, lejos de perfeccionarla le restan valor.

Los grandes artistas recurren al señor Hebrard en la seguridad de que su obra será fielmente interpretada y a veces realzada por la belleza de la materia, que una pátina apropiada pone en valor al mismo tiempo que acaricia las formas, sugiriendo la intención que anima la obra, en cuya superficie, la luz en su vibración musical inscribe su gama del claroscuro.

Entre el conjunto de obras figura una de Bourdelle, artista de reciente resonancia entre nosotros, con motivo de la inauguración del grandioso monumento erigido a la gloria del ge-

[10] [Rosendo Martínez]. *Exposición de bronces a cera perdida*. Buenos Aires, Galería Witcomb, 1929.

neral Alvear, que con orgullo ostenta nuestra ciudad, privilegio éste de que no goza París, que no posee en sus paseos ninguna obra monumental de este artista genial."

Seguimos con los mismos propósitos y en el conjunto de este año hemos agregado obras de Degas, artista que no necesita presentación por ser mundialmente conocido y sus obras figuran en las primeras colecciones de todos los países.

➤ Federico Müller. **Prefacio**[11]

Durante mi reciente viaje a Europa tuve la idea de organizar una exposición de obras de Degas, conmemorando así dignamente el centésimo aniversario del gran maestro. Tarea ardua por cierto; ya que sus obras, gozando de fama mundial, se hallan dispersadas en el mundo entero. Las obras aún obtenibles en París no hubieran bastado a tal fin; pero gracias a mis relaciones con Alemania y Suiza, donde ya temprano supieron apreciar el alto valor artístico de Degas, adquiriendo obras suyas de primer orden, me permitieron ampliar en mucho esta colección.

Someto al juicio de los entendidos, si he logrado mi propósito.

La obra escultural de Degas es casi desconocida en nuestra urbe, por cuya razón presento un conjunto de 25 obras en bronce, fundidas por Hebrard, a la cera perdida, edición limitada y enumerada a 20 ejemplares, de los cuales la mayor parte pertenecen ya a museos y grandes galerías privadas.

En particular me alegro de haber podido reunir una colección tan importante de pasteles, óleos y dibujos que he completado con algunos *monotypes*, aguafuertes y litografías que son muy raras y solo de cuando en cuando es posible encontrarlos en el mercado europeo.

Contraria a la costumbre de exposiciones de corta duración, esta exposición permanecerá abierta durante todo el mes de septiembre en las salas I y II, de mi galería. Será difícil, para no decir imposible, de reunir de nuevo un conjunto tal de obras del gran maestro fallecido y espero que el público culto de Buenos Aires y amante del arte sabrá apreciar en su justo valor esta manifestación elevada de arte, visitando no una sino muchas veces la exposición.

➤ R.A. **Francia en Buenos Aires**[12]

Con este título sugestivo, el diario *La Nación* de Buenos Aires resume la serie de manifestaciones de orden artístico y literario organizadas en Argentina por Francia, ciento cincuenta años después de la Revolución, con el fin de lanzar del otro lado de los mares la gloria de su espíritu inmortal.

Con respecto a la Exposición de Arte, *La Nación* escribe particularmente:

"Este evento entra en la categoría de lo inusitado. A la singularidad se une, para caracterizarlo, su trascendencia de verdadera buena suerte. Durante un mes entero –o más– Bue-

[11] Federico Müller. "Prefacio". En *Edgar Degas. 1834-1917. En conmemoración de su centenario. Óleos - pasteles - dibujos - esculturas en exposición.* Buenos Aires. Galería Müller, setiembre 1934.

[12] R.A. "La France à Buenos Aires". *La Revue Argentine.* Paris, 6è année, n. 31-32, avril-août 1939, p. 73-75.

nos Aires verá una exposición que no ha sido jamás presentada en iguales circunstancias en ninguna capital europea, sin excluir a París. He aquí, y los organizadores lo precisan, el esfuerzo más grande realizado por Francia en este género. Y la República lo hizo para la Argentina en la capital del Sur. Lo hace para nosotros, nos envía la resonancia perdurable de su noble cultura, la flor de su espíritu, nos la regala a través de la pintura, el dibujo, el gravado, el libro. Francia nos honra confiándonos un patrimonio artístico sin igual. Esta distinción preferencial, digámoslo, habla muy bien a favor de nuestro crédito ante el mundo refinado por siglos o milenarios de cultura. Este increíble tesoro de valores espirituales nos llega a través del océano, con todos los riesgos que ello implica. En este caso, nada sirve discutir sobre las valuaciones monetarias. Poco importa señalar hechos como éste: el conjunto del que se trata está valuado en doscientos millones de francos. Las obras que llegaron a Buenos Aires tienen otro precio, y este es completamente absoluto: es el de la obra misma, de su presencia virtual y esencial, el de su existencia en sí, el de afirmarse en una definición categórica. Esta es la hazaña de Francia. Generosa en sí misma, posee la belleza de su propio altruismo. Es una fiesta para el alma dirigida a la confraternidad de la inteligencia. No existen otras intenciones. En lenguaje kantiano, podríamos decir: es una finalidad sin fin. Si quisiéramos buscar otras más allá, diríamos: su finalidad es ennoblecernos por la inteligencia en una vibración de las almas.

Los cuadros, dibujos, acuarelas que llegaron a Buenos Aires y que fueron expuestos en el Museo Nacional de Bellas Artes son más de trescientos, sin contar las cien obras famosas de los ilustradores del libro y las ochocientas láminas de calcografía del Louvre. Pero nunca se había reunido como hoy, nunca ningún público había tenido el privilegio de ver un conjunto como el que atesora hoy nuestro Museo. Gran cantidad de los cuadros aquí expuestos salen de Francia por primera vez. El viajante estudioso, el turista, pudo admirar algunos de los más preciosos en París y en otras ciudades. No le habría resultado fácil visitar las colecciones privadas de las que provienen muchas obras expuestas hoy en nuestra pinacoteca. Recordemos, entre las más recientes, Paul Cézanne, del cual no se había visto nada auténtico en Buenos Aires. Y se trata del artista que dio impulso a toda una época, y cuya influencia persiste aún.

Las obras proceden, en parte, de los Museos del Louvre, del Luxembourg, Carnavalet, del Petit Palais, y de los museos del interior: Besançon, Bordeaux, Montauban, Pau, Reims, Rouen, Versailles; del museo de Argel, Amsterdam y Gante. A esta lista, hay que agregar las de los coleccionistas de Francia, Suiza, Bélgica, Holanda, Inglaterra, Alemania y Argentina. El famoso *Edipo* de Daumier fue traído de la India. Por lo tanto, se puede insistir, a modo de esclarecimiento, sobre el carácter especial de esta exposición ofrecida en Buenos Aires gracias a grandes iniciativas completamente exitosas."

Pero este esfuerzo extraordinario no termina aquí. […] En la Asociación de los Amigos del Arte, el "Comité Nacional del Grabado" expone una preciosa selección de grabados desde Meryon hasta nuestros días. […] No olvidemos el programa sustancial de las conferencias. El señor René Huyghe, director del Museo del Louvre hablará del Arte en el Museo Nacional de Bellas Artes, en la Facultad de Filosofía y Letras y en los Amigos del Arte. […]

➤ Antonio Pérez Valiente de Moctezuma. **Crónica de arte. Exposición de arte francés**[13]

Una elevada prueba de espiritualidad nos ha dado Francia con este mensaje glorioso de su arte representativo; una elevada prueba de sensibilidad y un magnífico ejemplo de elegancia, de refinamiento diplomático; porque, en verdad, no puede calificarse con otros términos la iniciativa de brindarnos tan elocuente testimonio de consideración. Es seguro que las autoridades gubernamentativas de la nación hermana han revelado, en las circunstancias presentes, un gran sentido diplomático, que se une a la comprensión más categórica, más sutilizada, en el complejo de las afinidades que el pueblo argentino tiene con la cultura de occidente.

Nuestra sensibilidad ha movido todos sus resortes ante la muestra de arte mayor que Francia nos ofrece. Y es oportuno consignar que en ningún momento de nuestra evolución artística se ha visto en Buenos Aires algo equivalente por la categoría de los nombres que constituyen el catálogo; y también por la importancia de las obras, sacadas en número considerable de los museos y pinacotecas particulares menos accesibles, menos dispuestas a desprenderse –ya sea con carácter circunstancial y transitorio– de sus elementos constitutivos.

La exposición abarca muy diversas manifestaciones y ofrece valiosos testimonios del arte francés desde comienzos del siglo XIX hasta nuestros días; ha sido organizada bajo la superintendencia de M. René Huyghe, conservador del Museo del Louvre, quien ha venido personalmente a revelarnos –con elocuencia de maestro y al mismo tiempo con arte de expositor que conoce profundamente las materias de su especialidad– cómo es posible llegar a un común acercamiento sin recurrir a sistemas protocolares de cancillería; antes bien, haciendo resaltar los fundamentales principios que se derivan de una confianza sin limitaciones ni cautelas. Y esto es por cierto lo que más íntimamente ha conmovido la sensibilidad del público porteño, familiarizado ya con demostraciones fraternales equivalentes, originadas en otros pueblos y países. Recordemos, en apoyo de tal afirmación, la reciente muestra de manualidades niponas, el conjunto clásico de retratistas y paisajistas ingleses presentado en Amigos del Arte, y la notable exposición de artes decorativas y manualidades italianas, celebrada esta última en el Palais de Glace en el año 1938. Agregaremos todavía que el gobierno francés ha brindado su apoyo decidido a la iniciativa de M. Huyghe, auspiciando, con carácter oficial, los nobles propósitos que orientaban hacia nosotros su mensaje.

El acto inaugural ha revestido los caracteres de un acontecimiento memorable, sin precedentes en la historia de nuestro desarrollo estético y artístico. Hicieron acto de presencia el presidente de la nación, los ministros y los presidentes de las Academias de Letras, de Bellas Artes y de Historia, como asimismo las personalidades del mundo diplomático y representantes de los más calificados centros de cultura con asiento en la capital y en las provincias. El embajador de Francia, M. Peyrouton, en discurso lisonjero y amable, puso de manifiesto la trascendencia espiritual y artística del acontecimiento, enlazando la colaboración de todos aquellos que en Buenos Aires y en París contribuyeron al éxito de una empresa donde se definen la amistad de Francia y el fraternal espíritu de los argentinos para ella.

[13] Antonio Pérez Valiente de Moctezuma. "Crónica de Arte. Exposición de arte francés". *Nosotros*. Buenos Aires, a. 4, n. 40, julio de 1939, p. 275-279.

También el presidente de la Comisión Nacional, D. Antonio Santamarina, retribuyó las palabras del embajador en forma significativa; dijo que esta grandiosa exposición cierne sobre nuestro cielo el resplandor que surge de los lienzos más típicos y afamados de la pintura francesa, en sus tiempos de luminoso apogeo y universal prestigio; ella representa lo más puro que podría ofrecérsenos en los momentos actuales; puede considerarse única como material de belleza, de inspiración y de enseñanza sedimentada en siglos; personaliza las escuelas, las tendencias individuales, todas las inspiraciones y maneras sucesivas, desde el ideal clásico hasta el post-impresionismo, pasando por los demás ciclos intermedios que define la nómina; comprendía todas las cualidades de sabiduría, de pulcra y fuerte sobriedad, de suprema fuerza y de perfección en el diseño, que tanto hablan a la razón como a los ojos. Es como si el genio francés hubiese pasado de mano en mano su antorcha para ilustrar con ejemplos permanentes cada etapa, cada jalón de su grandeza.

➤ Manuel Mujica Lainez. **La instalación de la exposición de arte decorativo francés**[14]

Mucho se ha escrito, en el curso del año corriente, sobre la exposición de arte decorativo francés que la Comisión Nacional de Cultura presentó en el Museo Nacional de Arte Decorativo. Críticos y cronistas exaltaron una y otra vez su significado, destacando su carácter de resumido panorama del aporte de Francia a la evaluación del arte, enfocado desde sus aspectos más distintos y a lo largo de cinco centurias. Quien estas líneas firma subrayó también, en ocasión anterior, el carácter de lección de estética y de lección de esperanza que encerró la muestra del antiguo Palacio Errázuriz, al enseñarnos –al pasar, siguiendo la marcha de las centurias, de una sala a otra– la permanencia de lo que hay de más esencial en el espíritu francés, vencedor intacto de todos los obstáculos que se alzaron en su camino. Ello cobra una importancia singular dentro de las circunstancias actuales, pues nos reafirma en la idea de que, dentro de un siglo, cuando nuestros descendientes recorran una exposición similar, solo advertirán, en la sala agregada, la continuidad de ese espíritu –fijado en el cuadro hermoso, en el mueble bello y en el libro profundo–, espíritu que continúa su evolución armoniosa sin que haga mella en él el contratiempo pasajero.

Sobre lo que los comentaristas no se han detenido todavía –quizás porque la valía intrínseca de la exhibición los eximía de ello– es sobre la labor ignorada y verdaderamente extraordinaria que significó presentar esa muestra dentro de los ambientes del Palacio Errázuriz. Creo que el hecho de prestar servicios en ese instituto no me exime, por razones de falsa modestia, de hacerlo. Aún más creo que me hallo entre las contadas personas que pueden aludir a ese trabajo con pleno conocimiento de causa. Por eso me parece que los lectores seguirán con interés las líneas que dedico a esa presentación y sabrán comprender el móvil periodístico que me guía al escribirlas.

[14] Manuel Mujica Lainez. "La instalación de la exposición de arte decorativo francés". *Anuario Plástica*, Buenos Aires, 1941, p. 54-56.

Ardua tarea fue, a la verdad, la de "armar" la exposición de arte decorativo francés en el edificio de la Avenida Alvear. Mucho antes de que los elementos que la integran fueran embarcados en los Estados Unidos, donde habían sido exhibidos en las Exposiciones Internacionales de Nueva York y de San Francisco de California, habían llegado a la Dirección del Museo Nacional de Arte Decorativo planos, catálogos y fotografías que daban una idea clara de la trascendencia de la muestra… y del *tour de force* que importaría ubicarla convenientemente. De acuerdo con la Comisión Nacional de Cultura, el director del Museo, Dr. Ignacio Pirovano, el secretario, Dr. Máximo Etchecopar, el experto, D. Luis María Carreras y el autor de estos apuntes, se abocaron al estudio minucioso de los materiales de información que poseían y al trazado de la posible exposición futura. Cuando esta comenzó a desembalarse en el jardín del Palacio, puede decirse que ya estaba distribuida en la mente de los organizadores. Felizmente se había adoptado esa valiosa precaución, porque, de otro modo, la obra hubiera resultado imposible. Hay que imaginar lo que representa la llegada de cajones y cajones, apilados en un cortejo de camiones inmensos, al parecer interminable, para alcanzar una idea aproximada del laberinto de cuadros, esculturas, fragmentos de *boiseries*, instrumentos de música, muebles de toda índole, arañas y *appliques* de todos los estilos, objetos de vitrina, tapices, alfombras, espejos y muchos etcéteras, que se hubiera formado frente a la entrada del Museo, imposibilitando el recorrido de la Ariadna más segura, de no mediar la precaución anotada. La totalidad de esos elementos –en sus líneas generales, como es natural, y excluyendo detalles complementarios– estaba "colocada" antes de partir de Nueva York. A veces al pasear por los salones vacíos, teníamos la impresión de que se poblaban de fantasmas.

La colaboración de M. Chénier, custodio de la muestra, que había acompañado desde la América del Norte, fue eficacísima, pues sirvió admirablemente para dar el toque definitivo. Pero ese definitivo toque se hallaba muy lejos, a distancia que se nos antojaba infinita, cuando los fabulosos cajones comenzaron a abrirse. Antes, era menester "armar" los salones.

Quienes visitaron con anterioridad la casa de D. Matías Errásuriz y el Museo que la sucedió, habrán tenido que darse maña para reconocerla, una vez instalada la exposición de arte decorativo. Es que para presentarla en forma digna al público porteño, había que "crear" los ambientes que le convenían y lograr que cada cosa, desde el *fauteuil de malade* hasta el retrato de *Richelieu* y desde el *medallón de Luis XIV* hasta la alcoba de María Antonieta, estuviera rodeada por el clima –casi diría la "temperatura"– más propicio. Las divisiones que se introdujeron en las salas permitieron cumplir la finalidad perseguida. Con ello, los salones nuevos ganaron en intimidad. Se resolvió tapizar uniformemente las galerías circundantes y los aposentos que lo exigían y se obtuvo la necesaria uniformidad que situó a las cosas en su plano. La realización de ese tapizado y la armazón de las *boiseries* se hizo perfectamente merced a la colaboración comprensiva que brindó la Dirección de Arquitectura de la Nación, jamás olvidaremos el espectáculo que durante algunos días ofreció el gran Hall del Renacimiento, cuando hubo que quitar los vidrios de su claraboya y utilizar a sus fuertes tirantes de hierro para fijar en ellos las poleas con cuya ayuda se levantarían los techos enormes. ¡Ah, no; no hemos de olvidar a las vigas del aposento de St. Malo, de la época de Enrique IV, que se balanceaban en el aire, ni a los revestimientos del cuarto del *honnete homme* izados quejosamente, a la espera de su prolijo ajuste! Todo ello es ignorado por el público numerosísi-

mo que visita la muestra, atento solamente a la belleza de la exposición. Se ha logrado distribuirla sin que sufrieran en absoluto los *parquets* delicados –de los cuales se aisló a las *boiseries*–, ni las paredes esculpidas, cuyo apoyo se eliminó utilizando para sostener a las *boiseries* los bastidores que se construyeran con motivo de la Exposición de Tapices que se presentó en el mismo Museo.

Esa labor de un mes –y la que precedía– fueron pagadas cumplidamente con el aplauso que el público tributó a la muestra. No otro premio ansiaba la Dirección del Museo. Las piezas únicas que fueron sus huéspedes tuvieron en el instituto de la Avenida Alvear al "dueño de casa" más solícito, ansioso, ante todo, de ponerlas en valor. Casa de Francia ha sido el Museo Nacional de Arte Decorativo en 1941: casa de Philippe de Champaigne, de Bourdon, de Vouet, de Tremblay, de Jean Goujon, de Rigaud, de Largilliére, de Le Brun, de van der Meulen, de Nattier, de Mme. Vigée Lebrun, de Houdon, de Carpeaux. Había que alhajarla, por eso, cumplidamente.

➤ Federico Müller. **Pintores grabadores *(peintres – graveurs)***[15]

Sucede que nadie pone en duda – hablando en términos generales – que el cuadro pintado es obra personal de un artista determinado, a pesar de que todo el mundo sabe, que los grandes maestros tenían y tienen sus alumnos y ayudantes que en no pocas ocasiones ponen mano a su obra. A la inversa, sigue muy difundida aún la opinión de que los grabados dejan de ser obras originales porque existen varias copias de la mayoría de ellos. Lo cierto es que la diferencia entre la reproducción de un grabado y el grabado original no es menor que la diferencia entre el cuadro original y su reproducción. Es que la tarea del grabador no termina cuando ha concluido de trabajar el metal, la madera o la piedra, sino que prosigue hasta que ha impreso la lámina. La plancha no es comparable a una partitura de música, de la que el ejecutante extrae lo que es capaz de extraer, sino que es nada más que una primera parte de la creación artística. La elección del papel, su grano y color, la calidad, cantidad y el color de la tinta que el artista emplea para imprimir su grabado, son detalles tan esenciales de su obra como los trazos que previamente ha fijado en el metal o en la piedra. Es, pues, un prejuicio absolutamente injustificado el que pretende disminuir el valor del grabado, colocándolo en una situación de inferioridad frente al dibujo y sobre todo a la pintura.

Una colección de grabados realizados por afamados pintores franceses es acaso la mejor demostración de que el grabado no es un oficio sino un arte de tantos quilates como la pintura. Si Degas, por ejemplo, hizo y rehizo trece veces su *Sortie du bain*, no es porque de repente hubiera dejado de ser el gran artista espontáneo que siempre ha demostrado ser en sus cuadros. Es que esos trece estados de su grabado son otras tantas expresiones, justamente, de genio espontáneo, ya que las modificaciones no son retoques exigidos por una escrupulosidad de artífice, sino rasgos de un incansable creador, impues-

[15] [Federico Müller]. "Pintores grabadores". En *Un primer grupo de pintores - grabadores en Francia*. Buenos Aires. Galería Müller, 8 al 27 de julio de 1940.

tos por la inquietud visual y visionaria y no por un prurito clasicista de perfeccionamiento. Manet, para no citar sino un solo ejemplo más, está representado en esta colección con un aguafuerte titulado *Lola de Valencia* – entre otros – la misma *Lola de Valencia* que no contribuyó poco a cimentar su fama de pintor. Ese aguafuerte existe en cinco estados diferentes, pero ninguno de ellos revela una tendencia hacia el cuadro que Manet hiciera de la misma artista. No son, pues, estudios, ensayos, como frecuentemente lo son los dibujos o las manchas. Son creaciones independientes, que en este caso particular permiten a Manet demostrar "el aspecto imprevisto de las formas desnaturalizadas y disgregadas por conflictos de todo orden". Y puesto que esta no es ni más ni menos que la esencia de todo impresionismo, he aquí que el grabado no es para Manet menos fundamental como medio de expresión que el óleo.

No es justo, que de los artistas representados en esta colección se diga "también grabaron", como si esa hubiera sido tarea secundaria para ellos, sino justo es llamarlos como se les llama en el epígrafe: pintores-grabadores, ya que solo así se abarca la totalidad tanto de su obra como de su idiosincrasia artística.

➤ Anónimo. **El grabado francés del siglo XVII**[16]

Sobran razones para llamar al siglo XVII el siglo de oro del grabado francés, y ello muy especialmente teniendo en cuenta la abundancia y calidad extraordinarias de retratos grabados en esa época. Ni antes ni después se ha producido en Francia una conjunción tan radiante de grabadores destacadísimos. Brillaba por una parte la trinca que A. M. Hind llama el "triunvirato del mejor período del retrato francés", a saber: Gerardo Edelinck, Antonio Masson y Roberto Nanteuil, y por otra parte dejaba con harta frecuencia el pincel para tomar el buril aquel gran enamorado de los árboles que llamándose Claude Gellée, alcanzó mayor renombre con el apodo de "Le Lorrain".

Ese siglo XVII – el de Velázquez, del Greco y de Rembrandt – tiene por características dos fenómenos tan importantes como lo son la secularización del arte y el nacimiento de la hegemonía cultural francesa. El arte religioso del Renacimiento fue quedando insensiblemente en un segundo plano durante los 36 años que transcurrieron entre la muerte de Miguel Ángel y el nacimiento de Le Lorrain, y, en cambio, hubieron de pasar diecisiete años entre la muerte de Chéreau, el último de la gran pléyade de grabadores franceses, y el nacimiento de Goya, hasta que la multitud anónima del pueblo consiguió despertar un interés central de los plásticos. En ese lapso intermedio, la elevación al rango de primera potencia política y espiritual, se reflejó muy lógicamente en el arte, orientándolo hacia el retrato mundano. Cuando en esa época Roberto Nanteuil graba trece veces la imagen del cardenal Mazarin, no rinde homenaje al eclesiástico sino al estadista. Y si Claude Lorrain, evoca un *Mercurio y Argos*, graba un *Rapto de Europa* y representa una *Danza campesina*, prueba con ello en primer lugar la influencia que sobre la mentalidad y arte ejerció el

[16] Anónimo. "El grabado francés del siglo XVII". En *El grabado francés del siglo XVII*. Buenos Aires. Galería Müller, mayo 1943.

ambiente italiano en el que pasó sus mejores y más decisivos años. Pero tanto por su estilo como por su temática, Lorrain constituye dentro del grabado francés del siglo XVII lo que hoy se llamaría un *outsider*. Entre todos los demás artistas de la época existe una marcada similitud, y se podría incluso, sin pecar de ignorante en materia de arte, confundir al primer golpe de vista un grabado de Masson con otro de Nanteuil. Es que el arte de esa época obedecía a un anhelo único, que era el de documentar la incipiente superioridad de la corte y del hombre político de mundo sobre la iglesia y el eclesiástico. Hay, pues, en esos retratos una idea social disimulada y no solo una reverencia personal. Y esa idea hace las veces del fondo que da mayor consistencia a los retratos y los torna interesantes por encima y más allá de los tiempos.

➤ Alberto Morera. **Matisse**[17]

Es la primera vez que se exhibe en Buenos Aires una tan magnífica serie de dibujos del pintor Henri Matisse. Todas las paredes de las salas de exposición de la galería Peuser están ocupadas por esas joyas que son la depurada síntesis de un arte y el reflejo de una cultura. Matisse ocupa hoy en la pintura moderna una jerarquía difícilmente igualada; no diremos que es primero, por no caer en la absurda clasificación hoy tan en boga entre ciertos críticos primarios, pero sí diremos que él y muy pocos otros son los que marcan un jalón en la historia de la pintura actual. Mantener el espíritu joven a los cincuenta años y continuar teniéndolo al llegar a los ochenta, es fruto de algo que perdura sobre todos los cataclismos y todas las miserias de una Europa y especialmente de una Francia que muchos, por sentimiento de inferioridad e impotencia, quisieran ver abolidas.

Es indudable que para una gran mayoría los dibujos expuestos no pasan de ser meros croquis que cualquier recién llegado es capaz fabricar con solo dejar correr la pluma y sin más preocupación que la de llenar una hoja blanca con unos arabescos más o menos ingeniosos; es que para gustar de los dibujos de Matisse se necesita de parte de quien los observa una preparación y, si no ya una cultura, por lo menos un estado espiritual libre de la trabazón que el cotidiano mal gusto infiltra aun en las personas mejor prevenidas. Para conocer a fondo a un artista nada mejor que estudiar sus dibujos; es en ellos en donde se puede ver lo que de superficial o profundo hay en sus obras, pues ellos son la génesis de sus realizaciones más evolucionadas: pintura o escultura.

Puede el espectador, en Matisse, los trabajos al carbón a los a pluma o viceversa, pero tanto unos como los otros son todos de alto valor artístico y un regalo para el espíritu.

Sería de esperar que esta exposición no fuese un acontecimiento aislado y que en un futuro próximo pueda Francia enviarnos las pinturas de Matisse, Bonnard, Braque, Rouault, Dufy y tantos otros artistas tan mal conocidos por estas latitudes.

[17] A. Morera. "Matisse". *Nueve Artes*. Buenos Aires, n. 1, noviembre de 1947, p. 6.

➤ Jorge Romero Brest. **Georges Rouault**[18]

Buenos Aires tiene la fortuna de conocer en esta exposición de las Galerías Witcomb que organiza el Dr. Pablo Keins casi la totalidad de los grabados importantes de uno de los más eminentes artistas contemporáneos. Y al decir eminente no solo quiero significar el puesto que ocupa por consenso entre las clases cultas, sino el que merecerá sin duda por el valor permanente de su obra. Ya que hay una eminencia del valor y una eminencia de la estimación que no siempre coinciden como en el caso de Georges Rouault.

¿Quién es el artista de valor? ¿El que va descollando en la tarea humilde pero ambiciosa de extraer los elementos expresivos de sí mismo, gota a gota, como quien se destila, o el que entrega fervorosamente, aguzando los sentidos y aclarando la inteligencia, para hallarlos en su dintorno? ¿Radica la excelencia de un artista en la excelencia de su propia intimidad emocional o en la capacidad excelente de construir la intimidad emocional de una sociedad a la que pertenece y expresa? La antinomia parecerá falaz a quienes se digan que no hay excelencia del alma individual que no se apoye en la excelencia del alma colectiva, pero subsistirá en cambio en quienes comprendan que la creación humana es producto de una lucha dialéctica entre fuerzas contrarias y que si bien determina ella momentos de equilibrio entre el hombre y la comunidad cuando se llega a la estación de síntesis, también exige a veces el sacrificio de uno de los términos de la ecuación.

Muy lejos estamos de la estación de síntesis. En estos días nuestros que componen medio siglo ya se han encontrado las fuerzas en lucha: artistas hay que se cierran y otros que se abren. Aunque ninguno renuncia a ser él mismo, pues todo se gesta en el seno de la individualidad, unos trabajan sobre un fondo de conocimiento, emoción y fantasía que les es dado, continuando la cultura de la personalidad, mientras que otros se afanan por darlo en el plano incipiente de la impersonalidad. Y de ese modo las diferencias se ahondan y las divergencias son cada vez menos conciliables.

Georges Rouault pertenece a la estirpe de los primeros, de los que sedientos de sí mismos comprendían el mundo en el escaso repertorio de unos cuantos temas que corresponden a otras tantas actitudes elementales propias; de los que avaros de sí mismos perfeccionan su ser interior esperando que la catarsis espiritual que toda obra de arte produce sea el efecto milagroso de un contacto; de los que orgullosos de sí mismos solo ven la realidad en el espejo azogado por sucesivas generaciones de artistas que sintieron como ellos. Parece entregarse con pasión a sus congéneres, pues se irrita ante la injusticia, se conmueve en el amor, lucha por la ignominia, afirma lo espontáneo y tiembla frente al misterio de la muerte, pero su humanitarismo es más egoísta de lo que se supone. Prostitutas y payasos, personajes bíblicos, paisajes melancólicos o patéticos, gestos grotescos del ignorante o refinados del que sabe, siempre se retrata con la tremenda hondura de quien no ha hecho en vida más que conocerse. Y el mundo que construye, aunque tiene la calidad de mundo por la potencia expresiva de sus formas, nunca deja de ser *su* mundo, el de sus

[18] Jorge Romero Brest. "Prólogo". En *Georges Rouault: grabador ilustrador. Catálogo de la exposición organizada por la Librería Pablo Keins*. Buenos Aires, Galerías Witcomb, 2 al 20 de Mayo de 1950.

experiencias, de sus triunfos, de sus fracasos, sobre todo de su dolor. Mundo de intensidad extraordinaria pero inexorablemente reducido en sus alcances.

No es un *fauve*, ni lo ha sido nunca. Le gusta vivir en soledad pero detesta el instinto de los primitivos, casi tanto como el intelectualismo de los cubistas. Y si quiere ser impersonal porque posee una fe universalista que lo controla, no concibe la impersonalidad sino en función de la más alta y profunda personalidad. Para él no hay trascendencia espiritual sino a través de las reacciones del hombre como ser individual y por eso no puede comprender cómo la minúscula expresión de UNO puede vertebrarse en un vasto conjunto de homogeneidades. Su repudio a todo decorativismo y su modo de crear estructuras en las que se subordinan jerárquica pero también emocionalmente los elementos: los blancos y los negros, los tonos y las tintas, las líneas fuertes y las débiles, cada uno de los cuales conserva un valor diverso en el grabado o la tela, lo alejan del *fauvismo*. Tampoco es un expresionista, si se tiene ante los ojos el paradigma de los germanos: impone al arrebato un freno que le presta dignidad heroica sin destruirlo. Más lejos se halla todavía de los movimientos abstractos, no porque rechace la regla que suplanta a los elementos, sino porque sostiene que "la pintura es un medio como cualquier otro de olvidar la vida" y cuando se encierra en su interioridad es para remontarla hacia el pasado.

Como los creadores del siglo, no ha querido ser sino Rouault y a fe que lo ha conseguido, hasta consustanciar ese yo histórico y episódico que es el suyo con el yo eternamente renovado del cristianismo. Pero no es pintor religioso ni místico. Es demasiado libre para que sujete las formas de su fantasía a las exigencias de un dogma y demasiado comunicativo para que se conforme con la beatífica satisfacción de quien siente a Dios dentro de sí. La fuerza de su arte, la fuerza que se derrama o se contiene en estos grabados es de raíz metafísica, no religiosa. Lo que revelan sus estampas, lo mismo que sus cuadros, es la profundidad de su contemplación de la vida humana, sobre la cual no resbala ni penetra pero a la que tampoco emplea para saltar o volar. Su metafísica es trágicamente personal, el endiosamiento de su propio yo desesperado, como la de ese otro gran metafísico de la pintura, el único con quien es legítimo compararlo: Rembrandt. Uno y otro se dan la mano a la distancia de tres siglos para señalar el comienzo y el fin de una época durante la cual se otorgó al sentimiento, a fuerza de adentrarlo, de hacerlo más hondo, la dimensión universal.

Porque Rouault sigue siendo un romántico. Mezcla de humildad y soberbia, de modestia y orgullo, parece haber tenido desde el comienzo la vocación de salvar el romanticismo, dando a la desesperación el necesario tono épico de la grandeza sobrehumana. Y en lugar de los pequeños temas revitalizó los grandes, tal vez uno solo, el de la redención por el sacrificio de Jesús, con su cara cómica y su cara trágica, como si permaneciese todavía en la fase indiferenciada de los principios del arte helénico. Por eso hasta en los momentos más sublimes, sus personajes cargados de *pathos* se mueven como comediantes, en tanto que sus personajes de *Commedia dell' Arte* nunca dejan de exteriorizar una honda melancolía metafísica.

Pero su romanticismo tiene caracteres peculiares. Más se acerca al romanticismo latente en las obras que se siente ante las obras de los artistas medievales, desde el ingenuo imaginero gótico hasta Grünewald, o al romanticismo más explícito de los cultores de lo grotesco –Goya, Daumier y Toulouse-Lautrec– que a los románticos de verdad. El sentimiento no es río ni lago en su alma sino vertiente y en ocasiones cascada. No se expresa con la vehemencia recogida

del que sufre en soledad, sino con la vehemencia exultante del que expone su soledad como ejemplo, sin la prescindencia ética que caracterizó a Cézanne, uno de sus maestros.

Es difícil, por no decir imposible, apresarlo más de cerca empleando el método de las influencias o de las similitudes. No porque se haya apartado de las primeras o evitado cuidadosamente las segundas, sino porque tiene el don natural de la síntesis creadora. Así como mezcla los más variados procedimientos al grabar la plancha de cobre –eliminando, agregando, seleccionando, sobreponiendo– como el que lentamente eleva un edificio: así Rouault ha ido construyendo su vida artística, desde el patetismo grandilocuente del comienzo hasta las estampas gloriosas del *Miserere et Guerre*, como quien se perfecciona en el círculo vicioso de su propio sitio. Si esta fuera ocasión de señalar debilidades o reprochar falsedades, solo desde este punto de enfoque su obra podría ser pasible de algunas flechas aceradas.

¡Qué poca mella harían esas flechas y cómo resbalarían del blanco! Hasta es posible que penetraran en la carne y que ésta dócilmente las devolviera sin una gota de sangre. Porque Rouault es para quien lo sabe estimar la violencia y la justicia, y bien se sabe que no hay violencia capaz de oponerse a la violencia cuando esta va unida a la justicia. Acaso sus planchas de *Passion* o *Miserere et Guerre* sean anecdóticas, acaso sus imágenes burlescas de *Réincarnations du Père Ubu* revelen un espíritu satírico al que cada vez somos más ajenos, acaso sus estampas alegres de *Cirque de l'Etoile Filante* y *Divertissements* apenas expresen un mundo nostálgico, acaso su técnica de la aparente imprecisión formal o de la exacerbación cromática ofenda muchos ojos de nuestro tiempo, acaso toda su obra sea ya histórica, pero como ocurre siempre con los que entran en la historia, su personalidad se recompone en ese *puzzle* que es su obra para presentar un arquetipo de humanidad dolorida, y mucho temo que jamás pierda su eficacia expresiva.

Entre esas obras que le aseguran la inmortalidad figuran los grabados que se exponen aquí, en cuya preparación y factura empleó los años más fecundos y valiosos de su vida. Que no se los mire, pues, como si fueran la espuma de su gran obra de pintor: no son muchas las telas en las que ha logrado condensar tan firme y hondamente su personalidad. Seguro estoy de que nadie podrá mirar algunas de estas planchas sin que le recorra ese mortal frío físico que suele denunciar muy de cuando en cuando la presencia viva de la eternidad.

➤ Manuel Mujica Lainez. **L'Ecole de Paris (Evolución de la Pintura Contemporánea)**[19]

Jacques Helft continúa con esta exposición la útil e inteligente labor difusora que sus anteriores muestras evidenciaron. Después de la que consagró a la escultura a partir del Renacimiento y que nos permitió valorar a los a artistas argentinos como Yrurtia, Fioravanti y Riganelli, junto a Puget, Houdon, Carpeaux, Rodin y Bourdelle; después de la dedicada a la orfebrería francesa bajo el Antiguo Régimen, en la que se incluyó la didáctica clasificación de los punzones, debida en buena parte al propio organizador del conjunto, brinda ahora a

[19] Manuel Mujica Lainez. *"L'Ecole de Paris" (Evolución de la pintura contemporánea)*. Buenos Aires. Jacques Helft, septiembre de 1951.

la ciudad de Buenos Aires la oportunidad de apreciar el aporte plástico de la Escuela de París desde Bonnard y Vuillard hasta nuestros días.

Más de cien obras de pintores de esa escuela se distribuyen en los salones de la hermosa residencia de la calle Guido. Helft ha aplicado, para presentarlas, el principio de los decoradores realmente refinados, que consiste en amonizar la audacia del espíritu actual con la noble serenidad del pasado, para lograr ritmos de color y de forma que contribuyen a realzar a uno y a otro. Cuando la calidad es auténtica, en las obras se advierte entonces la permanencia de una línea, de una inspiración. En cambio si esa realidad falta, si hay "truco", el repudio de las obras de arte distantes y verdaderas se encarga de subrayarlo, al rechazar a las intrusas. Por eso, en la reciente Exposición de tapices franceses contemporáneos, realizada en nuestro Museo Nacional de Arte Decorativo, pudieron exhibirse con tan perfecto ajuste los paños de Picasso y de Braque dentro del escritorio de Luis XVI, cuyas *boiseries* ornaron el "hotel" de Louis Letellier, *architecte du Roy*. Por eso todos esos cuadros transmiten su mensaje estético tan eficazmente aquí, cerca de muebles estampillados por famosos ebanistas del siglo XVIII, cerca de porcelanas y bronces de las grandes épocas, afirmando de esa suerte de permanencia de su seducción y la certidumbre de la genealogía que los enlaza con los creadores indiscutibles.

Para organizar la muestra se han reunido las obras más significativas que corresponden a esa Escuela y que pertenecen a coleccionistas de nuestro país, y se han traído telas que enriquecerán el acervo nacional, pues quedarán entre nosotros. De modo que la exposición de la Escuela de París está destinada a cumplir simultáneamente varias funciones de trascendente resultado. Por lo pronto, al ofrecer a los visitantes un conjunto lo más completo posible –dentro de explicables limitaciones– les facilita la ocasión de formarse una idea directa, propia, de los pintores representativos de esa renovadora corriente. Luego, no hay duda de que será una fuente de inspiración profunda para los artistas argentinos que hasta ahora no han podido apreciar sino raramente obras originales, especialmente en circunstancias como estas que sugieren cotejos y balances provechosos. La exposición constituye además de un homenaje tributado a los coleccionistas nuestros, quienes –algunos de ellos hace bastantes años, con clarísima visión de las jerarquías– han sabido captar la importancia del movimiento. Y por último, como destacamos más arriba, gracias a esta muestra se incorporarán al capital artístico argentino elementos de primer orden. Aún más: según anuncia el organizador, del éxito de esta exposición, que se descuenta dado el interés evidenciado por nuestro público hacia las manifestaciones que con ella se relacionan y hacia la nutrida literatura suscitada por la Escuela de París, depende la preparación de otras, más especializadas, que pondrán al alcance de los estudiosos o simplemente de los que sienten a la belleza, el panorama de la evolución completa de pintores como Picasso, Braque o Rouault.

Entre tanto, la que ahora se inaugura reúne obras de 28 artistas. Solo dos, Juan Gris y Soutine, faltan entre los más reveladores. Hay algunos deficientemente representados, como Bonnard, Chagall, Chirico y Matisse, mientras que otros, de tan primordial magnitud como Braque, Picasso, Derain, Marquet, Modigliani y Vlaminck, llegan a nosotros con manifestaciones dignas de los museos rigurosos. También se exhibe una pintura de Cézanne, que es a manera del escudo de armas de la Escuela, pues sus distintas ramas proceden de ese linaje común y las caracteriza, como al maestro, la búsqueda exhaustiva de soluciones nuevas de los problemas pictóricos.

Entre los artistas incluídos la mayoría son franceses, pero con ellos conviven, bajo el mismo signo espiritual, pintores nacidos en España, en Italia, en Rusia, en Lituania, en Bulgaria, en Grecia… gente de aquí y de allá, inquieta por hallar su palabra y decirla, gente convocada por la atmósfera incomparable de París y que le ha devuelto a la Ciudad Luz lo que le debía de sugestión, de enseñanza de "coordinación", creando la Escuela de París. Sin París, sin su maravilloso crisol siempre alimentado, esta revolución no hubiera sido posible. Mientras recorremos las salas de Helft, pasando de Gromaire a Friesz, de Utrillo a Metzinger, a Pascin, a Hélion, a Léger, y a los que hemos ido citando, y también a Bezombes y Buffet, los *jeunes*, sentimos crecer nuestra admiración por París, ciudad donde se cruzan los caminos multicolores en pos de la verdad que cambia de ropaje pero que conserva intacta la juventud de su rostro.

➤ Nelly Kaplán. **El arte de Jean Dubuffet**[20]

Corre el año 1925. Un joven francés llega a Buenos Aires con espíritu de aventura, realizando verdaderos malabarismos para poder subsistir. Ningún trabajo le asusta: desherrumba chapas en los garages, da lecciones de color, dibuja planos en una fábrica de radiadores. Todo ello le permite alquilar una pieza de inquilinato en Corrientes y Pueyrredón. Vive de café con leche y pancitos. Pasan así cinco meses nada fáciles, hasta que las dificultades financieras y cierta nostalgia le incitan a regresar. Los porteños que de una u otra manera le conocieron jamás hubieran pensado que años después sus trabajos artísticos apasionarían –a favor y en contra– los círculos parisienses.

La vida de Jean Dubuffet tuvo siempre matices de aventura. Quizá porque Le Havre, ciudad donde naciera al mismo tiempo que el siglo, es un puerto abierto a la evasión. A los 17 años comienza a pintar –¿la creación no es acaso también una aventura?– pero abandona al poco tiempo. Recomienza en 1934. Abandona. Nueva iniciación en 1942. Encuentra entonces la forma de expresión que según su opinión concuerda con la vida.

El arte actual es falso, artificial. Dubuffet crea entonces *l'art brut*, en contraposición con el denominado *art culturel*, producción esta última que no es representativa de la actividad artística general sino de la actividad de un clan particular: el de los intelectuales profesionales. Es un error creer que al observar la producción artística de los intelectuales se obtiene la "crema" de la producción general, dado que esa gente fuera de lo común debe poseer todas las cualidades ordinarias más otras que le son propias. En la actualidad las acciones de la inteligencia pierden valor rápidamente. Las ideas constituyen quizá una vía de conocimiento, pero los caminos del arte tienen vías diferentes: las de la Videncia. El verdadero arte siempre está donde menos se lo espera pues detesta ser reconocido y agasajado como tal. En julio de 1945 Dubuffet inicia en Francia la búsqueda metódica de producciones correspondientes a su concepción artística, o sea obras ejecutadas por personas *indemnes* de cultura del arte, en las que el mimetismo no juega ningún papel; de manera que los autores extraen todo (tema, elección del material empleado, medios y ritmos de transposición, etc.), de su

[20] Nelly Kaplán. "El arte de Jean Dubuffet". *Continente.* Buenos Aires, n. 94, enero de 1955, p. 43-44.

propio interior. Solo así puede asistirse a la operación artística pura, bruta, reinventada por entero en cada fase a partir de las propias impulsiones del autor.

La obra misma de Jean Dubuffet responde como es lógico a sus concepciones. Una galería de París expone actualmente sus *pequeñas estatuas de la vida precaria*, efectuadas con los materiales más increíbles. Hay estatuas de cuerpo y estatuas de alma, de todo y de nada, en papel secante, en cemento, en papel de diario. Sus formas torturan el carbón, el talco, la sal, y hasta arrancan a la esponja lenguajes de pesadilla. Todas pertenecen a un universo extraño no carente de fascinación y son ellas quienes nos observan desde las vitrinas con tristeza e ironía.

➤ Romualdo Brughetti. **Georges Mathieu**[21]

Georges Mathieu se presentó en Buenos Aires, haciendo alardes de su virtuosismo. Exhibiendo a todo bombo su modo de pintar, conferencias, entrevistas periodísticas, cambio de vestimenta a semejanza de los actores de variedades; y un público heterogéneo que ha desfilado durante tres semanas por las salas de la Galería Bonino.

¿Es realmente Mathieu un pintor de importancia, como lo ha presentado aquí una propaganda a la que no estábamos acostumbrados tratándose de un artista y no de un mero producto comercial o de una actriz famosa del prestigio, pongamos por caso, de la Dietrich? La crítica moderna sufre, en su sector más ostensible, de insinceridad; muchas personas de las artes y de las letras por temor de no estar al día improvisan frases, que quieren decir poco o nada, o baten palmas. "¡Por fin un calígrafo occidental!", dicen que exclamó Malraux ante la obra de su compatriota, olvidando (¿será una broma?) a bizantinos, románticos y góticos. "Mathieu es inimitable porque él mismo no se imita", expresó Herbert Read de modo sibilino. Más en lo cierto estuvo Salvador Dalí, que por español le salen verdades: "Los cuadros de Mathieu son el decreto real de la discontinuidad de la materia"; o la de Henri Rods, que toca a fondo: "Quizás es en un recodo muy último de nosotros mismos donde descubrimos el secreto de Mathieu: un desafío a la muerte" (No se olvide que se trata de un europeo que habla de otro europeo). Evidentemente, salvo eso de "decreto real" que suena a academia, Mathieu busca la discontinuidad de la materia y, de su rebelión frente a una época tremendamente mecanizada, nacen sus cuadros. Busca expresar su libertad con exaltado lirismo, mediante la velocidad en la ejecución y la ausencia de premeditación en las formas, apartado por entero de todo efecto significante. Pero por sus óleos realizados y exhibidos en Buenos Aires está muy lejos de la frase de un profesor japonés un tanto eufórico, que lo llamó "el pintor francés más grande después de Picasso". ¡Las frases, siempre las consabidas frases!

Como pintor y según lo vi en su muestra, Mathieu revela una habilidad que se manifiesta en sus óleos, realizados en pocas horas en el taller de Raquel Forner, como experto en el manejo de los pomos, especialmente de los rojos, blancos y negros, sobre fondos uniformes. Sus témperas son más sutiles y refinadas, acaso nada más que refinadas, pero interesantes y alguna hasta excelente. Su modo de sentir la pintura lo emparenta con los

[21] Romualdo Brughetti. "Georges Mathieu". *Ficción.* Buenos Aires, n. 23, enero-febrero de 1960, p. 91-92.

americanos Toby, Pollock, De Kooning, Riopelle –como él mismo honradamente lo reconoce–, para proclamarse, después, inventor del "tachismo". Aquellos han salido de la abstracción de la pintura "cósmica", hacia una concreción del *action painting*. Mathieu se adentró en un sistema nervioso de escritura cromática, que brota serpenteando del pomo de color, e imita a veces la escritura representativa de los tradicionales artífices chinos y japoneses, sin alcanzar la expresividad ni la hondura espiritual de éstos. Lo evidente es que mientras Georges Mathieu continúe atacando al Renacimiento y pintando de la manera que lo hace, el Renacimiento y el Humanismo su aliado nada perderán por obra de este "tachista" iconoclasta. La urgencia del *fà presto* que culmina en la decadencia renacentista –no en el esplendor quattrocentista ni en el Clásico Cinquecento– lo apresa entre sus convenciones y allí está el pintor con sus treinta y ocho años pagando por no haber sabido librarse de esa práctica peligrosa.

La aventura del arte moderno –tan saludable y necesaria en nuestro siglo– llega hoy al extremo de hacer comprender a los que quieran usar esa facultad de la inteligencia, que solo con paciencia, talento y amoroso trabajo se alcanzarán las difíciles concreciones del arte. Georges Mathieu aún no ha aprendido esta sencilla lección milenaria. Para comprenderla y aplicarla tendría que ser más humilde, cosa por ahora casi imposible. No obstante celebro, en sus pinturas más representativas, una expresión de nuestros días en las sugestiones poéticas de las manchas y grafismos que prefiguran maquinarias y usinas espaciales de apetencia metafísica

➤ Nota de la Redacción.[22]

"Desde 1949 no se realiza en la Argentina una muestra de esta índole", comentó Samuel Oliver, Director Nacional de Museos y Bibliotecas, mientras observaba alguno de los 140 cuadros de la exposición de pintura francesa contemporánea que se inaugura esta semana en el Museo Nacional de Bellas Artes. Era el epílogo de una compleja historia.
André Malraux consideró que el Ministerio de Relaciones Exteriores de su país podía organizar y financiar una ambulante galería de los principales maestros de esta época, destinada exclusivamente a las capitales sudamericanas. El propio Malraux y el Canciller Couve de Murville seleccionaron en el Museo de Arte Moderno de París y en colecciones privadas, los *ismos* del siglo XX. Y en herméticos estuches esparcieron, más allá del Atlántico, a Matisse, Picasso, Chagall y Vlaminck, entre otros, con un seguro por 2 millones de dólares a cargo de la empresa británica Lloyd's.

Cubismo, surrealismo, expresionismo y realismo, previa estadía en Río de Janeiro, llegaron al aeropuerto de Ezeiza en tres tandas –para evitar que toda la invalorable pinacoteca se perdiese en un accidente de aviación– y, con fuerte escolta, se trasladaron al rosado edificio de las avenidas Pueyrredón y del Libertador, donde Oliver daba días atrás los últimos toques para albergar el brillante aluvión.

[22] [Nota de la Redacción]. "Pintura francesa: los millones ambulantes". *Primera Plana*. Buenos Aires, 10 de agosto de 1965, p. 53.

"Nos han pedido que tomemos precauciones y hay que cuidarse del robo, el incendio y los daños que produce la humedad", explicó el arquitecto Oliver mientras contemplaba un Matisse valuado en 20 millones de pesos argentinos. Por lo tanto, los policías uniformados rondan las salas, para impedir los cortes de navaja de algún posesivo admirador.

El mayor problema, sin embargo, fue el de la ubicación: hubo que exiliar transitoriamente el acervo impresionista para dar paso a los excepcionales pasajeros: desde la escuela de los *Nabis* (Bonnard, Vuillard) y de los *fauves* (Matisse, Dufy, Marquet) hasta los abstractos Bissière y Fautrier desplazan, durante el mes y medio que dura la exposición, a los estables Toulouse-Lautrec y Degas. Las dificultades no concluyeron aquí: había que combinar los detonantes colores de la joven generación, de la que se ofrecen cinco telas por autor. "Es un drama mezclar un Gischia y un Bazaine en la misma sala", razona Oliver. Para zanjar este contratiempo, ensayó todas las combinaciones posibles: "No hay que marear al visitante".

Cada maestro está representado por una única obra. El espectador debe contentarse con un Braque y un Utrillo, y puede sumergirse en la prolífica y heterogénea producción de los pintores actuales; uno de ellos es el creador del *tachismo*, Georges Mathieu, quien sorpendió hace unos años a Buenos Aires con sus bigotes, sus declaraciones y sus shows.

Junto con los cuadros desembarcó Marie-Noël Pradel (comisaria de la muestra), portadora de una nota de Bernard Dorival para el catálogo que lanza el Museo de Bellas Artes: 60 páginas, 35 grabados y una biografía de cada pintor. El ilustrativo prólogo se propone subrayar la importancia y el signficado de los movimientos que gran parte del público apenas conoce de oídas. Surrealismo, expresionismo o cubismo están ahora al alcance de cualquiera que se enfrente con Miró o Léger: se trata de una experiencia que, a veces, demora dos décadas en repetirse.

Breve itinerario a través del coleccionismo de arte francés

Desde el eclecticismo de las colecciones de fin del siglo XIX –en las que un Ribera podía convivir sin conflictos con un Falguière–, a aquellas otras más especializadas que se afirmaron a partir de los años 20 y 30 o, ya en la década del 40 las que se volcaron a los maestros del siglo XVII y XVIII o, finalmente, aquellas de fines de los años 50 y comienzos de los 60, en las que el concepto de escuela fue superado frente a las expresiones internacionales del arte contemporáneo, el coleccionismo de arte francés en nuestro medio atravesó por distintas instancias. Al mismo tiempo, los coleccionistas argentinos asumieron históricamente un rol activo, sea abriendo al público sus "galerías particulares", constituidas en lugares obligados de visita –como José Prudencio Guerrico o Ángel Roverano–, ocupando posiciones importantes en las instituciones oficiales –como Francisco Llobet o Antonio Santamarina– o, también, asociando sus colecciones a proyectos de intervención cultural más amplios como el Instituto Torcuato Di Tella.

Primavera. Pastel de Besnard de la Colección
Filomena Crotto de Semprum. *Plus Ultra*.
Buenos Aires, a.7, n. 75, julio de 1922.

➤ R. J. C. **La galería Guerrico**[1]

Lo nuevo, en materia de arte, deslumbra y desconcierta, y mucho más si lleva el sello, la marca innovadora de la ciudad cosmopolita por excelencia, París. Allí todo parece informado, por lo íntimo, por lo subjetivo, lo idealista y lo simbólico, y si la corriente de moda extravía a más de un principiante, los estragos son aún mayores en el aficionado de *buena voluntad* que, en pocos años, ha visto sucederse escuelas, gustos y sentimientos estéticos los más opuestos, dejándole en esa indecisión penosa que tropieza a cada paso, y es causa de muchísimos desaciertos.

Aquí, por lo tanto, donde vivimos en un ambiente de *infancia artística*, y el coleccionista de cuadros tantea torpemente y camina a ciegas en la mayoría de los casos, y por tal motivo, acusan las *compras de cuadros*, o un gusto extraviado, o una desorientación deplorable en la elección de sus galerías de arte en sus aspectos pictórico y escultórico.

No sucede así en la colección de obras de arte iniciada por D. Manuel J. de Guerrico y continuada después por su hijo D. José Prudencio, en la que se ve el sentido estético, el criterio guiado por el arte que se siente, venciendo al afán de ostentación vanidosa, que priva en los mimados de la fortuna, en muchas ocasiones. El iniciador de esta preciosa pinacoteca y su continuador, han escogido cuadros, estatuas, acuarelas y demás objetos de arte con esa minuciosidad escrupulosa del que *ve y entiende*, aportando de remates y ventas particulares, obras de valor sólido, que son hoy base firmísima de esta galería. Breve será nuestra reseña, y no de todos los cuadros que en ella figuran, porque faltaríanos tiempo y espacio, para dar ligera idea de lienzos tan admirables como los de G. Villamil, que en número de 14, número mayor que el de ningún museo o galería particular, figuran en esta colección, haciendo *pendant* felicísimo con otras joyas de los pintores más afamados, entre las que destaca un interesante lienzo *El delfín de Francia*, entregando en la Santa Capilla, las reliquias obtenidas en Tierra Santa por San Luis, pintura concienzuda de la época de la reacción de la escuela francesa a principios de este siglo, donde se ven retratados todos los hombres ilustres de la época.

Ejemplares de mérito y de valor en porcelanas de Sajonia y Sevres, colección de abanicos antiguos de Watteau, monetario escogidísimo y antigüedades de inapreciable valía, completan esta célebre galería que enriquece año tras año D. José Prudencio de Guerrico, con ese golpe de vista que su vasta cultura y su decidido amor por el arte de lo bello han creado en él, perfeccionándolo en sus viajes, por Europa, y en su larga permanencia en París, en contacto con los artistas de mayor nota, con los críticos de más acabada enseñanza, y con el renuevo de gustos y aficiones en la escala sucesiva de las producciones artísticas más notables.

La galería Guerrico es un verdadero templo del arte que puede servir de modelo a los jóvenes que en Buenos Aires se dedican a la pintura. Allí, ante aquellos refinamientos del gusto estético, ante las bellezas que resaltan por doquier, se explica y comprende que D. José Prudencio ha adquirido la precisión matemática, por decirlo así, de su juicio artístico, tras una empeñada lucha del gusto heredado y la voluntad pesquisadora, contra las innovaciones peligrosas que deslumbran a los novicios, en el campo de batalla de los museos, de las exposiciones y de los talleres de los maestros más acreditados del arte contemporáneo.

[1] R. J. C. "La galería Guerrico". *La Ilustración Sudamericana.* Buenos Aires, a. 4, n. 90, septiembre 16 de 1896, p. 391-394.

Volviendo al punto de partida, y comenzando nuestra visita por el gran *hall* de la casa, cuya vista reproducimos en uno de los grabados del presente número, a fin de dar idea más aproximada de la belleza del conjunto y de la excelente presentación de cuantos objetos encontramos en medio de los principales *échantillons* del arte moderno que sorprenden y hieren la vista del curioso espectador, entremos en la rápida reseña prometida.

Una tela de gran tamaño llama nuestra atención: es un Gran Premio de la Exposición de París, de 1889, el renombrado cuadro de Jules Lefebvre *Diana sorprendida en el baño* que también reproduciremos en nuestras páginas oportunamente.

Huelga toda descripción del cuadro: los azorados y bellos rostros de las *bañistas* revelan la presencia de un importuno observador del sexo feo. Destacan en este admirable lienzo, los rasgos característicos de la escuela francesa moderna: soberbio dibujo, buena composición, delicadeza suma y distinción de líneas, tonalidad simpática, y acertadísima interpretación de rasgos fisonómicos sobre todo en la viril actitud de la sorprendida protagonista.

Acompaña a este cuadro *La mariposa* de Mariano Fortuny, boceto muy celebrado, y la preciosa *Odalisca* entre ropajes celestes y blancos sobre fondo oscuro, cuyo estudio nos recuerda la época de su ejecución, cuando el gran maestro del color y la factura, en compañía de Rosales, Villegas, Madrazo, Morelli, Bertuny, Tusquets, Agrasot, Lorenzo Vallés, L. Álvarez, y otros que luego siguieron su escuela, se reunían por la noche, después de terminadas sus tareas del taller, en completa armonía en la academia, donde, entre otras maravillas, fue ejecutada la figurita de que estamos hablando. Todo aquel plantel de artistas ha hecho más tarde de honor y justicia a los consejos y escuela del insigne Fortuny, cuya muerte prematura, sus amigos y la pintura española, deploran.

Continuemos nuestra reseña descriptiva: siguen Ziem con una marina, representando *Los jardines públicos de Venecia*; *Las preciosas ridículas* de E. Bayard; un paisaje al pastel, de L'Hermitte; un desnudo de Lynch; *Rebaño* de C. Jacque; una *Vieja* de Ribot; *Marina* de Weber, de L. Leloir *El mártir* y una figurita representando *El músico*; de F. Vinea *Costumbres del siglo XVI*; una simpática figura de mosquetero de Roybet, vacas de Van Marcke, cabeza de Henner, un lindo grupo de yeguas y potrillos del especialista R. Goubie, una cabecita de L. Deschamps, y *Los ministros* y *El bebedor*, pequeño *paneau* de Salvador S. Barbudo.

E. De Martino está dignamente representado con tres soberbias marinas sobre los acontecimientos navales del año 1826, que pertenecen a la buena época del autor y por lo tanto carecen del amaneramiento de los últimos años: como también, Román Rivera, figura con una de sus mejores producciones, bajo todos los puntos de vista, en color, dibujo, toque y naturalidad, en la composición *Lección de música*, cuya excelente tabla nos prometemos reproducir más adelante en las páginas de esta revista.

Dos paisajes de Daubigny y uno de Corot, *Descanso del modelo* por E. Sala, y una mancha de Checa *Las lagunas pontinas*, destacan en esta galería.

Aquí ya nos encontramos con otro gran lienzo, el mayor de la colección, y también de gran mérito, pues además lo justifica el cartel que tiene colocado "medalla de oro, exposición Univ. 1889"; es de Gabriel Ferrier, y titulado *La Primavera*.

Allí se siente renacer la vida, en aquellas gentiles bellezas de la naturaleza vigorosa y muestran bajo el mágico pincel del artista, que la sangre se renueva y la savia surge viril y fecunda ante la achacosa vejez.

Pintado con valentía, el desnudo del viejo de la derecha está tratado a lo Ribera; tal es el brío del toque y la seguridad del trazo.

Un gran dibujo de Meissonier *Retrato del mariscal Ney*, que aparece en uno de nuestros grabados del presente número; *Una caravana* de Pasini y una *Cabeza de mujer* pintada por Raimundo Madrazo, que es un bello tipo de mujer, envuelta con tules rosados y sujetando unas rosas en la mano: la propiedad de los ropajes, el contraste de éstos con las carnes, caracterizan la distinción y elegancia de la pintura de este artista español tan justamente admirado en el gran mundo del arte europeo.

Completan este gran salón, entre los ricos y artísticos muebles y valiosa colección de medallas y otros objetos, trofeos de armas antiguas, etc., que armonizan con el conjunto, dos estatuas en mármol de A. Tantardini –*En el baño* y la dama del poema de Manzzoni *El soldado*– modeladas con gusto y morbidez –otras dos fundidas en plata de Falconi y una hermosa terracota original de Gustavo Doré.

Salas interiores y comedor

En estas habitaciones se ve la mano femenina con carácter más acentuado que en las otras: muebles japoneses, de Luis XV, *bibelots*, antiguos trabajos en marfil de extraordinario mérito, colección de abanicos, y miniaturas bien escogidas, especialmente en las que representan retratos de la familia, viéndose firmas de Hall, Huet y Guerin, todo elegantemente presentado, acusando refinado gusto, y ese *buen tono* imposible de describir, que se siente, que se deja ver por doquiera, satisfaciendo al más caprichoso y voluntarioso de los exigentes, que ora pasa de un mérito artístico a otra novedad ingeniosa, ora divisa un cuadro de valor sobre un caballete, o repara con atención en acuarelas de gran mérito también, entre las que anotaremos en primera línea, una media figura de Ch. Chaplin, *El rapto* de C. Delort, tan conocido por las ricas reproducciones que de él se han hecho, una interesante escena gatuna de Lambert, y *Sapho*, de J. Spiridon.

El grupo de acuarelas lo representan especialmente importantes ejemplares de E. Marchetti, un *pendant*, *Saludo en el bosque* y *Silla de manos*; *Marina* por De Martino, *El cardenal* por G. Signorini, cabeza de tamaño natural y el *Heraldo* de S. Barbudo, *Animales* de Rosa Bonheur, *Rosas* de Madeleine Lemaire, y un pastel de Rossano, todo de primer orden.

Los muebles del comedor son ricos trabajos de talla del renacimiento italiano, y las pinturas no son menos valiosas que las citadas anteriormente. Allí se ve una linda tablita de Daniel Hernández –*Calle de Capri*–. Una tela de Deschamps, bocetos de E. Sala y J. Villegas, *Cabeza* de Andreotti, Domingo Muñoz, *Asuntos militares*, *Marina* de B. Galofre y una espléndida plancha en cobre del renombrado Johannes Fitt, el especialista en animales.

Gabinete de trabajo

Nuestro grabado retrata una buena parte de esta elegante y rica estancia propia de un príncipe; aquí es donde se hallan colocados los 14 Villamiles, notables ejemplares del autor y figuran Zurbarán, Ribera, Esquivel, Charpentier, Greuze, Dupré, Alongue, Ticiano, dos espléndidos lienzos de Tiepolo, Vibrand, de Geest, *Retrato* por Van Dick, *El zapatero* de Horemans, Van der Meulen, van Ostade, una fresca cabeza de Cupido del célebre Drouais, etc., las miniaturas de la familia, un busto en mármol del Sr. D. Manuel de Guerrico, una pequeña cornucopia con el

retrato del general Castaños, pintada por el célebre Paco Domínguez, ejemplares de ricas espadas del siglo XVI y XVII, trabajos notables en incrustaciones, una cabeza en bronce de la estatua de la *Diana* de Falguière, etc., y pequeños bronces, curiosidades, todo un mundo pequeño al que aportan elementos artísticos los individuos todos de esta honorable familia, afectada de contagio de gustos y aficiones que pudieran sintetizarse, llamándola la *familia artística*.

Aquella galería, aquellos objetos que el talento y el ingenio han puesto en manos de la fortuna, deleitan las tristes horas del Sr. de Guerrico cuyos sufrimientos físicos de arraigada y pertinaz dolencia, le impiden tomar iniciativa vigorosa en este medio artificial que para el arte bello hemos creado en nuestros gustos de *infancia artística*. ¿Quién mejor mecenas que el Sr. Guerrico? ¿Quién pudiera guiar mejor que él con su consejo y su experiencia a la extraviada juventud que bate sus alas en este país, en los primeros escalones del arte?

Deploramos, y el arte argentino ha de deplorar, la desdichada imposibilidad que nos priva de la enseñanza de tan cumplido caballero. Por nuestra parte, modesto óbolo al arte y sincero acto de justicia, es el artículo que cerramos, y así proseguiremos reproduciendo otras obras de la señalada galería como delicado tributo espontáneo.

➤ Martín S. Noel. **Los maestros franceses del siglo XIX en la colección de don Antonio Santamarina**[2]

Muy grande ha sido en nosotros el interés despertado por la pinacoteca de don Antonio Santamarina, al hallar en ella congregadas, con rara inteligencia y en un ambiente de fina elegancia, obras las más escogidas de los maestros del arte; hemos experimentado esa sensación que solo de lo bello nace y que se nos allega en procura del bien y ennoblecimiento del espíritu.

A pesar de que ella reúna innumerables *spécimen* de épocas y escuelas diversas, nos concretaremos a comentar las de aquellos artistas galos de la centuria que cobijó la revolución romántica y a cuya vera prosperó la peregrina evolución de las artes pictóricas; son ellos, a nuestro entender, los que la caracterizan, tanto por el alto valor de sus obras como por lo homogéneo de su conjunto, que explica con galana elocuencia la preparación y elevado criterio del coleccionista.

Alineados en acertada euritmia, uno y otro cuadro nos hablan de las tendencias por una y otra escuela defendidas: neogriegos, simbolistas, románticos, idealistas, falansterianos, realistas y naturalistas, ocupan un sitio informándonos de los históricos antagonismos, de sus fases transicionales y procurándonos, con su fragor estético, las más deleitosas emociones.

Es el retrato de Isabey, del pincel de Gérard, el que nos anuncia, en esta ocasión, la era de las grandes controversias. El que fue pintor de atildadas damas y galantes paladines, aparece de medio cuerpo, destacando, sobre un fondo gris oscuro, la faz pálida de ojos azules, y el busto ajustado por una chaqueta de amarillo tenue. Ya el discípulo de David, desprendiéndose del academismo neogriego, trata de hermanar el afán de realismo a los métodos aprendidos en el taller del maestro; prima en ello la expresión madura de su espíritu refinado

[2] Martín S. Noel. "Los maestros franceses del siglo XIX en la colección de don Antonio Santamarina". *Plus Ultra*. Buenos Aires, a. 1, n. 4, junio de 1916, [s.p.].

y aristocrático. Es, en su conjunto, un dechado de natural y sencillez; la pincelada fina acarícialo todo con virtuosidad, empastando tan solo aquellas partes que han de hacerse valer, ya por el vigor del color o bien por la afluencia de la luz. Así en la paleta que sostiene con distinción en la diestra, sucédense pastosas las manchas de bermellón, de ocre, de blanco y de siena; las arrugas de la chaqueta surgen nítidas, enriquecidas por la materia en los claros, y, por el contrario, tamizadas y fluidas en la sombra. El lienzo de trama nudosa ha absorbido en partes las espesas superposiciones, contribuyendo ello, conjuntamente con la pátina de los años, a dar mayor armonía y concierto a los diversos elementos del retrato.

Muy bien nos prepara esta obra tan sugerente, por ser fruto meritísimo de la escuela intermediaria que fluctuó entre el davidismo y el romanticismo, a contemplar la *Mise au Tombeau* de Eugène Delacroix.

Nos hallamos en presencia, según nuestro criterio, de una de aquellas composiciones que el maestro de las grandes orquestaciones pictóricas concebía, allá, bajo la luz dudosa de la lámpara, en la modesta morada de Champrosay, en noches nostálgicas, acuciado por sus hondas riñas espirituales.

El revolucionario, el brillante alumno de Pierre Guerin, en este caso, renuncia a los ampulosos procedimientos que fueron los medios consagrados por *Les massacres de Scio*, por *Dante et Virgile* y por *La barricade*; no es tampoco la influencia de los ingleses John Constable y Bonington, sino que preferimos creer por nuestra parte que Delacroix recordó más bien al dar cuerpo a las imágenes de esta escena, a su viejo amigo, al verdadero maestro de su espíritu; Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse* es el abolengo de este cuadro. En un ambiente soturno, por entre los sórdidos socavones de una cueva desciende un bíblico cortejo; el cuerpo del redentor aparece lívido sobre blanca mortaja, conducido por tres personajes ataviados caprichosamente. Están ellos en primer término junto a otro que entra en la tela de medio cuerpo y de espaldas sosteniendo un hachón que fulgura en las sombras aciagas, se añade al grupo una dolorosa, verdadera endecha de piedad. Estos últimos señalan el sitio del enterramiento; más atrás, en lo más profundo, se dibuja lo demás del séquito; lo forman: en una ringla tres personajes, el uno gualdo, el otro azul, el tercero bermejo y todos encapuchados; más adelante una cuarta figura encorvada baja los peldaños oprimiendo en sus brazos un cántaro de arcilla. Todo el drama se desarrolla en las profundas medias tintas del tétrico subterráneo, sólo iluminado por la llama amarilla de la tea y por los resplandores que se allegan de un afuera que suponemos diáfano y sonriente. El plañir rítmico de las actitudes, las caras macilentas y acongojadas, apenas atenuadas por la resignación mística, contribuyen a contemplar este efecto de exquisita angustia.

En cuanto a la manera, es amplia y muy libre en los personajes del primer plano, especialmente en la de uno de ellos que se nos presenta en arriesgado escorzo; los del fondo se hallan modelados con beatitud. La factura sólida hace valer los rojos y azules de mantos y embozos, la nota blanca del sudario triunfa ayudada por la siena betunosa que por rocas y losas se desparrama conducida por una brocha nerviosa y apasionada. Y ahora frente al quejumbroso episodio de la biblia secular de manos del insigne maestro nos place el recordar las palabras que Théophile Silvestre le dedicara: “Era un pintor de gran raza que llevaba un sol en el cerebro y tormentos en el corazón, que recorrió durante cuarenta años todo el teclado de las pasiones humanas y cuyo pincel grandioso, terrible y suave, pasaba de los san-

tos a los guerreros, de los guerreros a los santos, de los santos a los amantes, de los amantes a los tigres y de los tigres a las flores."

Si Delacroix, el hombre de exterior frío bajo aquel pálido manto de hielo, disimulaba el pudor de su sensibilidad y de su amor ardiente por el bien y por lo bello, era el artista puro que se abnegaba en holocausto de sus afiebradas imaginaciones y de aquellos amigos, secretos de su predilección.

Tres obras que llevan las firmas de Isabey, Lami y Decamps completan la figuración de este período. Las de los dos primeros obedecen cumplidamente al concepto pictórico, ya muy comentado, de estos maestros; la de Decamps es una sepia simbólica de dimensiones reducidas. En una altiplanicie caótica, por entre riscos y malezas, escápase con sigilo un humo misterioso, soporte y envoltura de una figura emblemática; dos peregrinos hincados adquieren contornos piadosos. Vaga aquí el exotismo de su viaje a Esmirna, sus altas cualidades de eximio pintor de caballete se afianzan con donosura. *Le remouleur* y la *Sortie de l'École Turque* no quedan ajenas a esta aguatinta que por los blancos de *gouache* y los retoques de sepia asume, tanto en el dibujo como en el modelado, la firmeza de un óleo.

Pero si bien la pintura de género de los primeros innovadores se halla tan fielmente representada, aún lo está en creces en lo que se refiere a los paisajistas de 1830.

Le moulin, de Jules Dupré, nos inicia en la escuela. Un viejo molino bate el cielo anubascado con sus negras alas; por la carretera ancha y parda va la manada blanca siguiendo el azarbe por donde corren las aguas de la lluvia reciente. Nada más sencillo ni nada más armonioso. Todo se entiende en una suave sucesión de tonos cobrizos. Del procedimiento robusto que modela la tierra y de la distribución de la luz nace la unidad melódica que la exalta. Bien atestigua el melancólico molino de Dupré la alianza que él hiciera entre el legado de Paul Huet y la escuela inglesa.

El romántico de los románticos: Narcisse Virgile Diaz, lo hallamos patentizado en una escena trágica de color. Un cazador y su perro cruzan raudos una pradera entoldada por fieros nubarrones, los árboles y el cielo parecen gemir bajo la presión recia del huracán; todas son notas oscuras que conspiran en un drama atmosférico. Está ejecutado de cerca, los verdes riquísimos se hallan obtenidos unas veces por hábiles empastes y otras veces por raspajes oportunos. Se denuncia con brío el lirismo de Diaz, las indicaciones violentas ponen muy de relieve su amor exaltado y poético por la naturaleza.

Del exquisito Corot admiramos un paisaje sencillo. No pasean en él ni las ninfas, ni las driadas, ni las hamadriadas surgidas de los estanques o de embalsamadas forestas; esta vez han dejado libre el campo a una zagala diminuta indicada brevemente junto a una vaca apacible. Se encuentran en el terminar de un bosque, los últimos liños de copiosa fronda recortan el cielo; más atrás se asoman escalonadas casucas que sirven de basamento a un litúrgico campanario. La carpa extensa de verde, que cubre las tres terceras partes del lienzo, resumen sintéticamente la práctica del paisajista. Sobre fondos cepillados llanamente resalta el follaje expresado con notas luminosas.

Por lo sosegado de su espíritu y por su factura simplista, esta página pictural parece explicarnos ya el porqué de la tendencia naturalista.

Calmado el entusiasmo de los primeros líricos del romanticismo ante las frecuentes observaciones de la naturaleza, se fue formando la legión de los nuevos reaccionarios, por el mismo ra-

berón unos y otros se abocaron a realizaciones hermanas. Y aquí nos sale al paso Daubigny hablándonos claramente de tales aseveraciones con la anotación sincera de un brazo de río que suponemos el Sena. Susurra casi el impresionismo amamantado por el despertar de un realismo sentimental en el que se filtran ansias de atmósfera y de luz verdad. ¡Cuánta elocuencia en estas aguas mansas que corren en medio del silencio y de los profundos aromas primaverales!

Constant Troyon, el intérprete de los rumiantes filósofos, nos procura con un asunto de delicioso verismo mayores luces sobre el ideal naturalista. Son dos vacas, la una negra y la otra blanca, tras de ellas en la lejanía discurren, en la dunada campiña, dos cabritas y el cabrero; el despertar robusto de la tierra solemniza la belleza rural, fresca y verde, de la crasa Normandía. La vaca negra amanece triste, en cambio los pastos húmedos y lozanos rutilan bajo el claror del día. El suelo y el herbaje se hallan expresados por pinceladas cortas (correos tímidos del divisionismo), las nubes, por el contrario, barridas por grandes rasgos, semejan adquirir la forma del viento.

Charles Jacque, precursor de Millet; Octave Tassaert, el traductor sincero de las lucubraciones seráficas literariamente ligado por Lamartine y Alfred de Vigny a los místicos laoneses y Adolphe Cals que halló en las escenas humildes del pueblo obrero los primeros temas del realismo, completan aquí el ciclo y llenan el paréntesis que vincula a la escuela de Barbison con los tesoneros que de 1848 a 1870 renovaron incesantemente los modismos pictóricos. Llegamos a las grandes franquezas, el goticismo apura sus últimos días de vida y el hosco Courbet, vapuleando nuevas y viciosas añoranzas formulistas, cimienta el realismo en una lección sana y brutal que llevó el título de *L'enterrement d'Ornans*.

Su émulo modesto e irónico, Honoré Daumier, nos sugiere la histórica remembranza con una aguatinta caricaturesca: el juez sentencioso parece amonestar a un procesado; atrás, sentados en sus pupitres, comentan el hecho los doctos colegas. Aparte de sus altas cualidades humorísticas, por las que merece ser muy especialmente admirado, demuestra un vigor extraño y profundo en la caracterización de los personajes, pudiéndose establecer un paralelo entre lo que él realizaba tomando por modelos a las gentes de París y los rústicos paisanos, de los franceses labrantíos, que por artes de Millet comulgaban en horas de recato con la madre naturaleza. *El gran niño distraído y bondadoso* representaba en aquellas sátiras a los tipos populares aguzados por toda la ferocidad de su propia sencillez y de sus impresiones mordaces.

De Ziem y Harpignies, coetáneos del humorista, artistas que figuraron en las filas de los poetas realistas y cuyas vidas y obras prolongáronse casi hasta nuestros días, admiramos: de aquél, dos Venecias engalanadas por el espejismo de una policromía asombrosa, y de éste, un paisaje decorativo tratado con distinción y destreza.

J. L. E. Meissonier figura con una tela pequeña bien equilibrada y ejecutada con primor y minucia. Un paisaje de Eugène Fromentin merece muy especial estudio: bajo un cielo gris se agrupan, próximos a una carpa y a un árbol añejo, numerosos caballos cuyas crines retozan al soplar de una brisa suave; uno relincha, otro pace y los más contemplan la pradera hermana. Por el sendero marcha el hato de minúsculas ovejas. Las tierras verdes, ayudadas por los tonos neutros, se diluyen en el horizonte en una sabia relación de valores. Hay en los caballos rasgos curiosos, diríase que sus bellezas corpóreas exaltadas por un no sé qué desconocido les hiciera aspirar a algo más, nos saben a centauros. La gran cultura clásica del autor de *Les maitres d'autrefois* y los comentarios de su viaje a Biskra, nos dan buena cuenta de ese sen-

tir semi clásico, semi exótico; ¡qué lástima que el pintor literato, esclavo en demasía de tecnicismos pretéritos, no haya consumado su obra con una manera más libre y más suya!

Ahora estamos ante una figura pálida de un livor voluptuoso: se trata de un estudio muy terminado de Jean-Jacques Henner. Es el triunfo emotivo de la belleza plástica a la que se asocia, por la fina personalidad del pintor alsaciano, el ponderado realismo de Courbet a la tradición Holbeniana.

Le danse, de Fantin-Latour, pertenece a su última época; es la hermana menor de aquella sinfonía pictórica titulada *Les danses* del museo de Pau, que figuró en el salón de 1891. Por la influencia musical de Wagner, de Berlioz y de Brahms, llegó Fantin a imaginar estas composiciones en que la melodía del color juega amorosamente con la cadencia de las líneas. Una danzante envuelta en gasas blancas, un peristilo gris, un fondo de jardín. Varias mujeres hermosas la rodean embeleñadas por un ritmo paradisíaco. Los trajes, las carnes, las plantas, los vestidos, se hallan acariciados por un pincel sutil, devoto de la diosa armonía.

Citaremos a Théodule Ribot, Neuville, Chaplin, Boudin, Léon L'Hermitte, Lépin, Boitet, Bail, Bouguereau, Veyrassat, Charles Cottet, René Ménard, Lucien Simon, Caro Delvaille, Le Sidaner y Forain, sus nombres bastan, ya que no hablamos de sus obras, para demostrar que la última etapa evolutiva se halla en la colección muy dignamente representada.

Hemos dejado de citar intencionalmente el nombre de Eugène Carrière. Dos telas muy importantes procuran la lección del maestro moderno del claroscuro y hacen que su talento generoso sea por nosotros recordado con marcada predilección: en la penumbra vaporosa las mediatintas ahogadas en la sombra dejan traslucir la faz dolorida de una mujer y la cabeza de un hombre de cabellera ocre, en cuyo semblante se asoma la dulzura del no existir. La austeridad ideal del concepto, moral y filosófico, que practicó el artista en sus últimos años de vida, se halla cristalizado allende las formas, que para mayor abstractismo se desatan de las líneas y se funden en un caos indefinible y vibrante.

Por muy satisfechos nos daríamos si estos deshilachados comentarios fueran capaces de comunicar a quien los lee el respeto que nosotros profesamos por los maestros que del año de 1801 hasta el de 1906 cumplieron con la alta misión de renovar, a la par que evolucionaba el espíritu, las artes de pintar. Huelga casi el agregar que la pinacoteca, objeto de la presente publicación, es lugar seguro de meditación y consejo que por conocimiento y juicio peritísimo de quien la formara es hoy tesoro artístico argentino. El altruismo del señor Santamarina lo convierte en bien nacional; no se trata del hermético joyel cerrado a las miradas investigadoras y curiosas, sino que, por el contrario, ofrece sus luces y riquezas a todos cuantos busquen en él la herencia de los eruditos de antaño y de hogaño.

➤ Eduardo Eiriz Maglione. **La colección de don Rafael Crespo**[3]

Gris, Marcoussis, Carrà, Matisse, Braque, Gontcharova, Kandinsky, Kokoschka, Lurçat, se hallan ausentes; en cambio Derain, Chagall, Soutine, Rouault, Pascin, bien representados, satis-

[3] Eduardo Eiriz Maglione. "La colección de don Rafael Crespo". *Forma*. Buenos Aires, n. 2, septiembre de 1936, p. 10-13.

facen una verdadera ansiedad de nuestros artistas plásticos más inteligentes y conocedores. Reconozco que esta introducción es poco simpática y hasta innoble; porque, si yo mismo olvido a varios eminentes pintores modernos en la cómoda nomenclatura inicial, ¿cómo no justificar tales ausencias, tales vacíos en una colección individual, formada en años de subidas cotizaciones y máximo interés por los nuevos valores de la plástica universal? Es ejemplar el esfuerzo de don Rafael A. Crespo, que no debo ni puedo empañar o disminuir con objeciones, sabedor de la ardua dificultad de congregar a todos en una sola colección privada.

Pocas ciudades conocen tan bien como Buenos Aires la pintura moderna; en cambio, la escultura es ignorada, salvo dos excepciones: Mestrovic y Sintenis.

Se realizaron, ininterrumpidamente casi, en los últimos diez años, valiosos conjuntos de cuadros pertenecientes a la escuela de París, entre los cuales recordamos a los auspiciados por la Association Française d'Expansion et d'Echanges Artistiques (Galería de los Amigos del Arte), los numerosos organizados por don Federico Müller, solo o con el aporte de las galerías Druet y Marcel Bernheim de París y de Mlle. Raymonde Latour; por M. Jean Conrard, con cuadros provenientes de las galerías M. Bernheim, Bernier, J. Bucher, Druet, L. Marseille, Vildrac, Zborowski, Zak, de París, etc. La última se verificó hace pocas semanas en la galería Müller. Gracias a estas muestras, Modigliani, Picasso, Utrillo, Vlaminck, Friesz, Asselin, Marquet, Kisling, etc., ya son familiares en nuestros ambientes artísticos.

Sería injusto olvidar una exposición de 53 admirables reproducciones, organizada por mi inteligente amigo Leonardo Estarico, en Signo (1933); exposición de evidente efecto didáctico.

Marc Chagall, uno de los primeros pintores rusos, nos remitió un grabado en colores, titulado *Le rabbin*, en 1930, y tres acuarelas: *Caballo con paraguas*, *Retrato* y *La visita de los ángeles*, en 1931. No recordamos más. Creemos que no llegaron otros trabajos del original artista. En el conjunto de reproducciones de Signo, *El degollado* representó a Chagall.

En nuestras conversaciones, mencionamos notorias o famosas reproducciones realizadas en libros, monografías y revistas europeas, como ser: *El judío orando* (1914), *El julio verde* (1914), *La casa azul*, *El cementerio judío de Witebsk*, *El paseo*, *El aniversario*, diversas escenas amorosas, paisajes vegetales y arquitectónicos del 26 (*El campanario*, por ejemplo); algunas de las cuales realizaciones fueron reproducidas, en colores, en las selectas páginas de la revista rusa *Jar-Ptitza* (1923).

Pero Buenos Aires desconocía a Chagall hasta la exhibición del importante óleo *Los enamorados* (1,17 de alto por 0,89), que expresa, elocuentemente, su exaltado lirismo, su eslava fantasía, su romanticismo, poesía, ternura, gracia e ingenuidad, flotantes en sus emocionales figuras y paisajes; características traductoras de su pintura, aunque exentas del extraño alucinamiento que particulariza al gran visionario. ¿Y cómo lo expresa? Lo expresa con desvanecientes formas, finezas cromáticas, sutilezas tonales insospechadas, opulencia de gamas: carmines, violetas, azules, celestes, verdes. ¿Excesiva policromía? Tal vez. ¿Empalagosa conjunción de matices? Quizás. Pero, reconciliémonos: obsérvese el rostro de ella, su tierna expresión, su ingenuo cuello bordado, las hojas circundantes.

Las sutilezas cromáticas, las formas desvanecidas y la fuerza lírica de Chagall no se oponen a las de Raúl Soldi, aunque sean pintores no muy homogéneos. Téngase presente, verbigracia, *Arlequín cantando*, el excelente óleo que descolló en el IV Salón de La Plata, y *Día de sol*, exhibido recientemente en el Salón Nacional.

Colateralmente, fueron ubicados los dos *gouaches* de Georges Rouault, denominados *Monsieur Héctor* y *Clown*, ambos de diseño sintético y fortísimo, de trazos negros, violentos, gruesos. El contraste es extremo. A la delicadeza, dulzura, ternura y lirismo de Chagall se oponen la brusquedad, la aspereza, la hosquedad brutal de Rouault. Admirable brutalidad. Es feminizante la pintura de *Les amoureux*, mejor: es femenina; en ambas figuras de Rouault desborda la virilidad. Suave dibujo esfumado y copiosas matizaciones claras y alegres en aquél; potente, recio diseño rotundo y severa estrictez cromática, sojuzgada por el negro, en éste. Dos extremos. Aquí, desconocíamos a Rouault, cuyas dotes de artista, de experto técnico, de gran dibujante, no pueden discutirse. Mi inteligente amigo Jorge Larco, en su rica biblioteca, guarda una abundante serie de reproducciones de cuadros y dibujos de Rouault, donde es fácil constatar esas facultades y valores.

Con varios artistas, observé las obras que forman la colección que estudio, y advertí la escasa o nula atracción que les produjeron los dos cartones de Rouault. ¿Por qué?

P. Guibaud-Ribaud, *avocat a la cour*, en su interesante y bilioso libro *Les tartufes de l'art*, increpa, impíamente al pintor.

El equivalente de Rouault en Italia es Sironi.

Otro artista abandonado por los organizadores de muestras: Jules Pascin, búlgaro y ciudadano norteamericano.

Cuando escribo sobre la pintura moderna, mejor: modernísima, nunca dejo de recorrer las páginas de *Les berceaux de la jeune peinture*, por el crítico francés André Warnod; libro no muy meduloso, pero sí ampliamente ilustrativo e informativo de las actividades, vida y aspectos de Montmartre y Montparnasse. Warnod, en este libro, es tan parco y reservado con el gran André Derain, como expresivo y efusivo con Jules Pascin. Le dedica un capítulo, que se inicia así: "*S'il nous fallait désigner un seul peintre, capable de répresenter toutes les forces vives qui animent Montparnasse, nous n'hésiterions pas. Nous nommerions Pascin*". Agrega que es uno de los raros artistas contemporáneos capaz de expresar la época inquieta y atormentada que vivimos. Le considera como el más tierno de los pintores de niños. En la colección poseemos un gran ejemplo: *La niña del moño ojo*, de tenuidades terrosas y liviandad umbrátil.

El equivalente de Pascin, en la Argentina, es Víctor Pizarro, feliz autor de *Retrato de niña*, expuesto en el último salón.

Incontrovertiblemente, los tres óleos de Charles Soutine descuellan en el gran conjunto y traducen, con brillantez, el arte del pintor ruso. Los tres óleos resisten el análisis. Sugestionan las dos figuras, de hondo contenido humano, *Retrato de mujer*, en rojos, azules y negros; *El mucamo*, en rojos; y *El paisaje*. Es realmente bello este paisaje depurado, selectísimo, marco para héroes miliunanochescos. Obsérvese el árbol del primer plano, la calidad de los verdes de su follaje, el tronco bifurcado y la base circunferencial; admírese el fondo claro de las viviendas aldeanas, que destaca el árbol antepuesto; y no olvídese ni esa figurita esquematizada que corre, que huye. Una joya.

Ahora bien: mi entusiasmo adhesivo, más circunspecto que dadivoso, por el *Paysage* de Soutine, no llega a adjudicarle una desmedida suma de problemas y valores técnicos. Los problemas que involucra no son abundantes, sí, más bien, restringidos; pero sus valores, sus límpidas claridades, tan filtradas, tan expurgadas, me autorizan a afirmar que es uno de los más bellos paisajes modernos llegados de Europa.

Quienes lamentan y objetan la inexistencia de "espíritu", de "sentimiento", de "poesía", de "emoción" en el arte moderno, opulento de verdadero espíritu, de verdadero sentimiento, de verdadera poesía, de verdadera emoción, que se detengan ante este breve paisaje de Soutine, la niña sentada de Pascin y los enamorados de Chagall. Y podemos acrecentar incesantemente la nomenclatura: las figuras de Modigliani, los paisajes de Utrillo…

André Derain, el quinto pintor casi desconocido, hasta hoy, en nuestros ambientes. Derain es, en la escuela de París, lo que Manet fue en la escuela impresionista. Derain es hijo de Manet. Me seduce el estudio de la obra de este pintor francés; más un sólido artículo sobre él publica Jorge Larco, en este número de *Forma*. Me limito a censurar, abiertamente, el *Retrato de Vlaminck*, una broma que le perjudica; y a destacar con qué facilidad aplomada, con qué agilidad diestra, con qué sencillez de maestro, con qué fuerte síntesis construyó el broncíneo *Desnudo*, cuyo rostro, cuello, brazos y senos subrayan nítidos bordes marrones. Asimismo, representa a Derain el *Torso desnudo de mujer*.

Arriesgadamente, manifiesto mi preferencia (discutible, concedo) por esa reducida *Tête blonde* (Exposición de pintura moderna francesa, galería Müller, agosto de 1936), "que un ojo no muy educado y conocedor es incapaz de captar totalmente. Con poco, sin esfuerzo y real maestría, se halla modelada esta cabecita, de sombras tan sutiles como transparentes. Obsérvense las luces de la frente, pómulos y nariz. Cuanto más se ve este pequeño lienzo, más agrada", dije, oportunamente.

Toulouse-Lautrec se vislumbra, se ve en el elegante y nervioso pastel de Pablo Ruiz Picasso, intitulado *En el Moulin Rouge*, de menguada significación, por tanto. Transcribo juicios de un compatriota de Picasso, Juan de la Encina (*Crítica al margen*), que conceptúo interesantes y pertinentes: "Para mí, Picasso es pintor de talento; pero en ningún caso precursor de tiempos nuevos, un abridor de verdaderos caminos. Más bien que un iniciador, es un epígono, un rapsoda". "Picasso lo sabe todo y todo lo imita y reproduce". "Posee espléndido talento mimético. Unas veces se parece a Manet; otras, se cobija en la arquitectura no lograda de Cézanne; en tal ocasión se confunde con Gauguin; en la otra, Toulouse-Lautrec es quien hace el gasto. Quien contemple únicamente sus humoradas cubistas, no podrá imaginar con toda facilidad que ese mismo artista es uno de los que mejor han comprendido y seguido el riguroso estilo de Ingres. Y, sin embargo, el compadre Ingres le ha llevado muchas veces de la mano… Ingres, y también el patriarca bizantino-toledano Doménico el Greco". Muchas influencias se advierten, efectivamente, en la obra de Picasso; pero, también es verdad que abrió nuevos, verdaderos caminos. Una de esas influencias es debida a Toulouse. Ya lo habíamos constatado, directamente, en el óleo de 1900, *Baile en el Moulin de la Galette* (exposición individual de 1934, galería Müller); lo volvemos a constatar, ahora, en este pastel. Sí: Toulouse-Lautrec "hace el gasto". ¿A qué obedece este *roulement*? ¿Lo origina un perpetuo disconformismo? Ramón Gómez de la Serna, que ha estudiado, antes que ningún español, tal vez, a su amigo "Napoleón-Picasso", explica tan contradictorio polifacetismo: "Picasso se renueva porque sabe que el obrar por escuelas en pintura es la cosa que más cansa en la vida". "Picasso es una gran lección y por eso viven en él preocupaciones perpetuamente contrarias". "Picasso varía la estampa de los billetes que lanza cuando ya los encuentra falsificados" (*Ismos*). Pero, es oportuno advertir que Toulouse-Lautrec, El Greco, etc., le influenciaron en su juventud, en sus períodos de formación (téngase presente, por

ejemplo, que *Baile en el Moulin de la Galette* fue pintado a los 19 años de edad) y que el o los aspectos de la obra del multiforme Picasso que le valió el cetro del universo, son esencialmente *picassianos*. Picasso es, pues, plagiario y original, imitador y creador.

Amadeo Modigliani falleció en 1920. Su renombre es inmenso. Figuró, repetidas veces, en las exposiciones bonaerenses. Una de sus máximas realizaciones posee nuestro museo nacional: *Busto de mujer*, que integró, hasta ayer, la colección de don Atilio Larco. Oí decir que Modigliani colgó y retuvo este acabado, original y tierno óleo, en la cabecera de su cama, hasta el día del suicidio. Seis óleos reunió don Rafael Crespo: cuatro retratos de mujer, uno de niño, y un desnudo femenino; éstos, de excepcional cotización, eran ignorados aquí. El desnudo horizontal se recorta en fondo de carmines y lacas. Constituyen aciertos electivos *Retrato de niño*, que indicamos, y *Retrato de mujer*, sugestiva figura, diagonalmente ubicada. Modigliani, "el Botticelli moderno", es uno de los *fauves* más aceptados, hoy. Escribe Warnod: "Obra de excepción, demasiado personal, creemos, para originar discípulos".

Desde la calle montmartroise Mont-Cenis, del famoso aledaño parisiense, Maurice Utrillo pintó, en un día de nieve, de cielo oscuro y techumbres blancas, la humilde casa de Berlioz, próxima a la de Mimí Pinson. *Casa de Berlioz* se denomina el motivo y destacable paisaje de la colección en estudio. Conocía un mediocre dibujo del año 1922, en el que Utrillo reproduce la misma esquina, vista desde opuesta dirección. El sencillo frontispicio de la capilla de Ivry, cortado por tres delgados troncos paralelos, es el tema del otro óleo, que se caracteriza por su diseño lineal. Warnod señala la "potencia mística" de sus catedrales; misticismo que impregna el cartón *Capilla de Ivry*. En la serie de catedrales, basílicas e iglesias de Utrillo –reproducidas en Ediciones Crès–, sobresale *Notre Dame*, de los años 1913 y 1927. Adolfo Basler, que estudió a Utrillo en varios libros, le ve como el "pintor más representativo de nuestra época".

Si bien representado está Modigliani en nuestro museo, no inferiormente se halla Maurice de Vlaminck, gracias a *Place de la Mairie* –que integró, hasta ayer, la colección de don Atilio Larco–, y, no obstante la reiterada observación de este angustioso paisaje grisáceo, me atrajo el dilatado *Paysage*, pastoso, denso, fuerte, de firmes y valientes pinceladas. Indudablemente, Vlaminck "es un gran imaginativo" (Georges Duhamel).

Los cultores de la pintura imaginativa absoluta o casi absoluta, de la pintura abstracta, en la colección, son: A. Beaudin, F. Bores, F. Cossio, H. Viñes. *El hombre de la galera* (1928), óleo del español Francisco Cossio –siempre ausente de Buenos Aires–, fue reproducido en clisé grande por la revista francesa *Cahiers d'Art* (n. 7, 1929). Esta obra y las sólidas naturalezas muertas, que se publican en el mismo número y en el subsiguiente, bastan para apreciar la gran técnica del pintor. Delicado y tenue, el colorido de Francisco Bores en *Mujer tejiendo* (1931); más vigor, en la naturaleza muerta (1930). Hernando Viñes esquematiza la forma en *La lavandera* (1930) y *Descanso* (1930).

Los reflejos abruman las figuras de Maria Blanchard, que beneficiaría una mayor síntesis. De ella vimos, en 1926 (Amigos del Arte) dos pasteles, que no se perdían en el importante conjunto de pintura moderna.

No conocemos figuras de Kees van Dongen superiores al *Retrato de Miss Tamiris*. En el mismo plano, la pequeña *Venecia*. Ambos óleos, muy sobre el nivel medio de su producción.

Faltan varios pintores: Bosshard, Fautrier, Goerg, Laurencin, Lhote; pero, ya me extendí demasiado.

➤ Rafael A. Bullrich. **Prólogo**[4]

Corot no tiene buen público en Buenos Aires. Es un "incomprendido". Tal vez por falta de preparación técnica o de sensibilidad por parte de quienes miran sus cuadros sin "verlos", con esa visión superficial del que no llega a penetrar el encanto suave que exhalan sus modestos lienzos grises.

Es desalentador, frecuentemente, presenciar la callada expresión del visitante de la pinacoteca pública o privada, frente a un cuadro de Corot. La muda contemplación se prolonga indefinidamente sin que una reflexión atinada exteriorice el sentir del espectador o una conclusión de inefable tontería nos hace recordar la frase del crítico ilustre: *jamais on ne dit autant de bêtises que devant un tableau*. Y ello explica por qué, en esta ciudad tan desconcertante en sus exteriorizaciones culturales, se ve el caso de que en las ventas públicas los Bouguereau, los Chabas, los Barbudo, los Roybet, los Sotomayor, los Mancini, los Veyrassat, los Bail, alcanzan precios exorbitantes y, en cambio, un Corot no llega, con toda seguridad, a la cotización con que se estima en las galerías de Europa o de Estados Unidos.

Es cierto que se ha tejido alrededor del delicioso Maestro una leyenda que reprime los entusiasmos de los coleccionistas y de los espectadores que acuden a las ventas públicas y que se ha hecho popular: todos los "Corot" son falsos, no hay uno solo auténtico. Se dice que, tan solo en Norte América hay más de tres mil "Corot", siendo así que la obra total del Maestro no llega a esta cifra, etc., etc. Luego, pues, es de buen tono y de crítico cauteloso fruncir el ceño frente a un cuadro de Corot, aun el más auténtico y exclamar con prudente reserva: "parece bueno… si no es falso…".

Nadie niega que el auge obtenido por las obras del glorioso anciano de Ville D'Avray tentó y tienta, aun, a los falsarios, siempre en busca de incautas víctimas. Etienne Moreau-Nélaton, en su obra documentada, afirma que, aun en vida de Corot, se falsificaban sus cuadros. Bertin, Français, Defaux, Lavieille, Trouillebert, De Cock, Dutilleux y otros que fueron sus contemporáneos y sus imitadores en mayor o menor escala, fueron despojados de sus obras que se firmaron con el nombre mágico, asegurándoseles una mayor cotización y, aún hoy, aparecen burdos "pastiches" de Corot, frescos, recién pintados, que suman sus *crôutes* a la larga lista ya citada. Hasta cierto punto explícase la reserva de los que aspiran a adornar sus colecciones con su prestigiosa firma.

No hemos de repetir, a fuer de sobrios, que en Buenos Aires, por falta de una legislación apropiada, por carencia de expertos calificados y por la inescrupulosidad de algunos martilleros, no existe garantía ni amparo alguno para proteger al adquirente contra las asechanzas de los falsarios, razón de más que se suma a los motivos ya concretados para explicar el desánimo de los aficionados.

Conocemos, es cierto, incluyendo la casi totalidad de la obra de Corot, el catálogo de Robaut, este que fue publicado en 1905 con prólogo de Moreau-Nélaton, contiene el estudio, la historia y la reproducción fotográfica por Desavary o según croquis de Robaut de todas las obras catalogadas; pero, asimismo: ¡Cuántas copias de estas mismas obras pasan hoy por "Corot" auténticos!…

[4] [Rafael A. Bullrich]. "Prólogo". En *Obras de Corot. Catálogo comentado*. Buenos Aires, [posterior a 1936], p. 5-9.

Recordemos que el mismo Moreau-Nélaton afirma que Corot, a sabiendas, entregaba cuadros suyos a Devilliers y a Morel-Lamy, quienes los copiaban fielmente; el Maestro, luego, los retocaba ligeramente, los firmaba y allá iban a la venta, considerados como "réplicas" de su mano, a engrosar la larga lista de sus obras. Un tal Prevost, a quien Corot confiaba sus telas para reentelarlas, colocarlas en bastidor, limpiarlas, etc., parece haber copiado y aun vendido con la firma imitada del Artista no pocas de su obras. A una de estas dos últimas categorías pertenece, seguramente, un Corot expuesto, recientemente, en la Exposición de l'Orangerie que es la reproducción exacta de uno existente en esta ciudad, perteneciente a un coleccionista conocido, no quedando duda alguna de que ésta es la pieza auténtica, cuya historia se ha seguido paso a paso y cuya autenticación está abonada por expertos eminentes, debe creerse que aquella, sin embargo, catalogada y admirada sin reticencias por un público inmerso de *amateurs* y de conocedores, es una copia hábilmente ejecutada.

No puedo olvidar la sensación de angustia que tuve al observar, en una de mis últimas visitas al Louvre, una copia fidelísima que ejecutaba un pintor, del boceto del *Puente de Augusto*, en Narni, de la colección Moreau-Nélaton. Tuve la aguda intuición de que, algún día esta admirable copia habría de engrosar, ya patinada y resquebrajada por los años, el acervo pictórico del Poeta de Ville D'Avray.

Para el que ha tenido suerte de adquirir en Buenos Aires, después de 25 años de paciente búsqueda, cinco obras de Corot, cuatro de ellas provenientes de colecciones calificadas y una que puede considerarse una *trouvaille* y de haberlas adquirido a precios muy inferiores a los que se pagaría por ellas en París, ya que Corot se vende aquí más barato que cualquier Barbudo, el estudio y la clasificación perfecta de estas es un deber imperioso. La publicación de esta monografía o catálogo comentado obedece a escrúpulos de honradez que podríamos calificar: "científica". Hoy por hoy, no basta "afirmar" que se posee un Corot, es indispensable demostrarlo".

Un día no lejano la "Asociación Amigos del Museo" habrá de reunir una muestra en Buenos Aires de la obra del "Père" Corot. Esa circunstancia permitirá establecer, con toda severidad, cuáles son los cuadros auténticos del ilustre paisajista existentes en nuestro país. Es un patrimonio artístico de valor que deberá cuidarse para las generaciones venideras.

En el transcurso de los años 1830 a 1870, es decir en su plena madurez, aunque movido por distintas ideologías escolásticas y espirituales, ha ejecutado Corot los cinco cuadros de mi colección. El catálogo de Robaut los ha clasificado y dispuesto por orden cronológico, teniendo en cuenta sus estadas, sus viajes, los lugares que los cuadros representan, la técnica, los datos suministrados por sus allegados y discípulos, etc., y, así aunque a veces, con aproximaciones dilatadas, se ha podido seguir el curso de su obra genial.

La pequeña marina titulada en el catálogo de Robaut: *Trouville; l'anse au bateau de pêche*, aun cuando ha sido pintada entre 1830 y 1840, llama la atención por la amplitud de su técnica. Robaut la califica de "estudio", ello explicaría esa misma libertad con que ha sido pintada en una época en que Corot era minucioso y aplicado en sus cuadros terminados. La exquisita finura de sus grises, sus azules pálidos, sus verdes finos, sus ocres, le dan ese tinte perlado que tanto se ha admirado en él: la *fumée de pipe* a que él mismo se refería. Este estudio anuncia al pintor que en sus últimos años y en sus obras de esa época había de ser el poeta de los finos horizontes que nadie ha podido igualar sin caer en la imitación.

Más objetivo, más aplicado en su paisaje de Ville D'Avray, tema que él repitió mucho, ya que la arboleda de la derecha corresponde al solar en donde tenía su propiedad y en la que habitó muchos años. Pintado dos lustros más tarde que el anterior, este cuadro, muy desenvuelto en su técnica, conserva, sin embargo, un poco de pesadez en sus masas arboladas, pesadez de la que el "Père" Corot supo desembarazarse más tarde, llegando a realizar su aspiración de que las ramas fueran tan livianas como para que se posaran en ellas los pajarillos y los follajes tan transparentes que las avecillas pudieran volar a través de ellos. La objetividad de los paisajes de esta época con permitirle conseguir la plenitud en la armonía de los tonos, la construcción y los valores resta al pintor, preocupado de verdad y de realismo, el libre juego de su estro lírico. Esto se acentúa en su cuadro: *Chataigners en Auvergne* admirable de construcción de solidez y de verdad, en que se recuerda al pintor de los paisajes de Italia, preocupado, aún, de dibujar fielmente las ramas y las hojas. En esta época, entre 1840 y 1845, antes de su segundo viaje a Italia, Corot, pasando por Auvernia, Saboya y Suiza vuelve a sus reminiscencias de la campiña italiana y construye cuadros de corte y composición clásicos, tales como *Homère et les bergers* (Salón de 1945), *Paysage d'Italie*, del Museo Calvet, de Avignon, *La chevrière*, que responden a la misma concepción técnica del de esta colección. Corresponden ya a su última manera los dos cuadros: *L'arbre penché* y *Vache paîssant au pied d'un bouleau*. El último es, sobre todo, la plena exaltación de su lirismo, todo gris, fino, indeciso, irreal; el "Corot" que lo había hecho célebre o más bien popular y a cuyo encanto cedió el viejo Maestro ante el reclamo inagotable del público para quien aquél era "eso" y solamente "eso". Error que la posteridad se encargó de corregir, dando a sus figuras y a sus paisajes de Italia el lugar a que tienen derecho en su obra. Basta contemplar su *Femme a la perle* del Louvre, tan hermosa como un Vermeer, de Delft, o su *Vista del Coliseo* para justificar la justeza con que la posteridad ha reivindicado sus títulos.

Para terminar con esta breve reseña que el catálogo comentado puntualizará, conviene decir algunas palabras sobre el *Arbre penché*, hermosa pieza no catalogada, sin embargo, por Robaut. Este cuadro fue hallado por mí en un remate de casa particular hace varios años; había sido agregado al moblaje, como se hace con frecuencia, y no me fue posible establecer su origen. Tenía un aspecto lamentable, la tela quebrada por pliegues en todo sentido, mal clavada sobre un bastidor improvisado y pésimamente encuadrada; la pintura estaba muy sucia por obra del tiempo y de barnices viejos. Hubo que limpiarlo, reentelarlo, reenmarcarlo. El martillero lo había catalogado: *Paisaje anónimo* y lo vendía como tal, a pesar de hallarse visible la firma, aunque muy difícil de deletrear. Su estudio me demostró que se trataba de una reproducción casi exacta del *Arbre penché*, cuadro muy conocido de Corot, que se halla en la National Gallery de Londres, pero, algunas diferencias fundamentales le daban personalidad propia: el paisaje del fondo es totalmente distinto y la entonación del cielo crepuscular y de la arboleda oscura lo diferencian fundamentalmente del de la National Gallery, pues, este último es gris, fino, de la misma entonación que *Souvenir de Mortefontaine*, por ejemplo. Esta circunstancia puede ser debida a que Corot coloreaba sus cuadros después de haber efectuado la *grisaille* con tierras que, luego recubría, poco a poco. El cuadro tiene, efectivamente, aspecto abocetado. Es posible que no haya sido terminado, a menos que el Artista haya querido pintar un efecto crepuscular, una variedad del del Museo de Londres. Esta tela ha sido llevada por mí a París a principios de 1936 y examinada por varios *mar-*

chands y especialmente, por M. Gilles de la Tourette, conservador adjunto del Petit Palais y autoridad reconocida como *connaisseur* y crítico de arte; la atribución a Corot de esta obra ha sido admitida, sin reservas.

➤ Ignacio Pirovano. **La venta de la colección Mercedes Santamarina**[5]

La venta de la colección Mercedes Santamarina, adquiere entre nosotros especial trascendencia, tanto por la calidad excepcional de los elementos, como por el sentido estético que la ha distinguido.

Efectivamente, se sabía que la colección de la señorita Santamarina, estaba compuesta por piezas de primera calidad, se recordaba a través de exposiciones inolvidables, el Renoir, el *Follette* de Manet, *Le buisson de roses* de Monet, el par de *buires* azules con montura de bronce, la terracota de Houdon, su colección de teteras de porcelana china *bleu turquoise* y *aubergine*, sus finos *bibelots* del siglo XVIII, sus bronces, yesos y acuarelas de Rodin… pero no solo era todo eso, se sabía, también, que la colección había sido prolijamente seleccionada con un criterio estético tanto más raro cuanto que en ese conjunto armonioso de primera calidad se le había dado también al "color" jerarquía excepcional.

La primera colección de la señorita Santamarina, –y decimos primera, porque sabemos que al reservarse piezas muy bellas, no podrá dejar de completarlas con el andar del tiempo, con un criterio tan seguro y fino como hasta ahora–, sobre un fondo de seda azul pastel del siglo XVIII, tendido a o largo de una pequeña habitación, una perfecta "distribución" de elementos, reunía una colección en "azul". Efectivamente, era el conjunto todo una verdadera sinfonía en azul.

La venta pues, con el catálogo ilustrado preparado graciosamente con la colaboración del Experto de nuestro Museo, don Luis María Carreras Saavedra, confiada a la firma Ungaro y Barbará y muy bien presentada en su Hotel de Ventas para los días 25, 26 y 27 del mes de septiembre, adquirió entre nosotros doble trascendencia: la calidad de las piezas ofrecidas, y el "gusto" artístico de quien ahora venía a dispersar su colección.

Todas las expectativas fueron colmadas, se volvieron a admirar objetos y obras de arte inolvidables y los precios alcanzados marcaron récords y afianzaron una plaza que podemos augurar firme y entendida para elementos de esa calidad.

Los precios más importantes alcanzados fueron:

Follette, de Manet, al precio de $ 88.000, adquirido por Don Miguel Angel Cárcano (hijo); el paisaje de Sisley, $ 55.000, a la nueva galería Viau; la importante tela de Monet, *Le buisson de roses*, $48.000, adjudicado al señor Campos Menéndez; dos Corot, $ 33.000, y $ 29.700, respectivamente; los yesos originales del maestro Rodin, alcanzaron los precios de $ 11.550 por el señor E. y las *Sirenas* a don Enrique Bullrich, en la suma de $ 12.100.

Entre los muebles, la elegante *marquise* estampillada J. B. C. Sené fue adquirida por Don Enrique Oyuela en $ 6.600; dos preciosos taburetes de madera dorada de época Luis XVI,

[5] [Ignacio Pirovano]. "La venta de la colección Mercedes Santamarina". *Boletín Museo Nacional de Arte Decorativo*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, octubre-noviembre-diciembre de 1946, p. 7.

recubiertos en su original tapiz de Beauvais con motivos de flores, hicieron $ 2.640 para la señora de Riglos.

Entre los objetos de arte se destacaron, el magnífico par de morillos de bronce cincelado y dorado, época Luis XV, que llegaron a la suma de $ 9.350, adjudicados a la nueva Galería Viau.

Entre las porcelanas chinas, debemos citar el importante par de *cornets* de época Kang-Hi, negros con decoración dorada, que subieron a $ 11.000, para el señor Paz Anchorena; la colección de teteras, hicieron término medio $ 800 cada una, adjudicadas a distintos coleccionistas y compradores.

➤ Anónimo. **La pintura impresionista en la colección Koenigsberg**[6]

En el año 1948, se efectuó una exhibición privada de las obras de pintura impresionista que integran la colección Koenigsberg. El hecho constituyó un acontecimiento artístico que puso de relieve el criterio que guía a la señora Paula de Koenigsberg, a quien pertenecen las obras, y la afinada sensibilidad de nuestro público.

Alguna vez, se hará la debida justicia a la valiosa aportación de las galerías privadas a la ardua y lenta tarea de crear un ambiente propicio para una manifestación de cultura superior que, pese a la idiosincrasia espiritual de nuestro pueblo, ha debido afrontar serios obstáculos para expandirse y crecer a la par de otras manifestaciones similares en las que el país destaca su vigorosa personalidad.

Por lo pronto, es necesario admitir que una de las razones que valorizan esta contribución es el profundo conocimiento de las obras de arte, que poseen, por lo general, los coleccionistas.

Los buenos coleccionistas obran habitualmente no sólo guiados por un lógico interés, sino que también y en gran parte, por una especie de instinto al que no es ajena una gran dosis de fervor por el arte. De ello es buena prueba su rápida percepción de las más sutiles variantes de las corrientes artísticas, tanto en lo que atañe a sus cultores, como al gusto del público entendido. A veces, la influencia que pueden ejercer en la dirección de esas corrientes es extraordinaria, y resulta casi siempre benéfica, porque su signo es renovar las formas a punto de estancarse.

La exhibición del conjunto de pintura impresionista a que nos referimos, ha sido digna sin duda alguna del rigor selectivo y del propósito docente y de cultura pública que introdujo a la señora de Koenigsberg a organizar las grandes exposiciones de obras maestras de los siglos XII y XIX, y de arte gótico, efectuadas en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1946 la primera, y en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco la segunda, en el año 1947. En ambas exposiciones y especialmente en la de arte gótico, fueron expuestas valiosas piezas muy raras y pocas veces vistas, por lo que aquellas alcanzaron una elevada jerarquía.

Integraban el conjunto aludido quince telas tan excepcionales por su calidad como por el valor representativo de sus autores. Dígalo sino la nómina de dichos autores: *Paysanne à la*

[6] Anónimo. "La pintura impresionista en la colección Koenigsberg". *Anuario Plástica*. Buenos Aires, a. 10, 1948, p. 54-55.

Chèvre, por Camille Pissarro; *Concierto* y *Retrato de dama*, de Jean Boldini; *Aguardando la flota de pescadores*, de Joseph Israels; *Vista de pueblo*, por Maurice de Vlaminck; *Rosas* y *Pequeño paisaje*, por André Derain; *Isleta del Sena en Port Vilers*, por Claude Monet; *L'Escaut près d'Anvers*, de Johann Barthold Jongkind; *Rade de Camaret y Finisterre*, por Eugène Louis Boudin; *Naturaleza muerta, manzanas amarillas*, por Georges Braque; *Arco de triunfo de Dewey*, por Jean-François Raffaëlli; *La ruta de San Germán*, por Alfred Sisley; *Escena en el río Oise*, de Charles François Daubigny; y *Normandie*, de Jean Charles Cazin.

La primera de las obras nombradas –*Paysanne à la Chèvre*– es la que reproducimos a todo color en el presente número.

Pertenece a Camille Pissarro, pintor y grabador cuya significación en el impresionismo es obvio destacar. Como amigo y sucesor de Manet comparte su gloria, en la afirmación de esta escuela moderna. Como él, y junto con Monet, Sisley y Raffaëlli –todos valores consagrados– perteneció a la célebre escuela de Batignolles. En Pissarro se manifiestan con elocuencia las características de ese movimiento renovador que tanta influencia ejerciera en la evolución de las artes. Devoto de la naturaleza, del aire y de la luz, como ese otro gran maestro que se llamó Corot, del que fue discípulo aventajado, posee el don de interpretar con ternura y delicadeza las más sutiles vibraciones de la atmósfera. El secreto y el mérito de su maestría técnica consiste en que ésta no se advierta, llegando así al ánimo del espectador solamente el encanto y la gracia pura de su inspiración.

La obra a que nos referimos, representa una escena rural. En primer plano se destaca una figura femenina. Es una paisana con su traje típico y delantal azul. Conduce una cabra que atada a un cordel se esfuerza por alcanzar los pastos que crecen a la vera de una cerca.

Próxima a esta composición de figuras, se ve una antigua casa campesina de dos pisos, con tejas rojas, a la cual se llega por medio de rústicos escalones sobre los que hay una especie de pérgola.

Atrás, se extienden añosos árboles, viéndose a la derecha la cumbre de unos cerros azulados.

La tonalidad rojiza y dorada del sol en poniente, es la nota característica del tema y su efecto es notable en las figuras y en los demás elementos del paisaje. Las finas gamas de color, se funden armoniosamente y en virtud del grueso empaste, típico de la vigorosa paleta de Pissarro, la pintura produce el efecto de un fuerte modelado.

De la obra toda, se desprende una sensación de profunda serenidad, y la quieta transparencia del cielo se adentra en el espíritu como un mensaje de jocunda dicha humana.

El numeroso y calificado público compuesto de artistas y de *amateurs* que visitó la exposición, tuvo oportunidad de admirar un hermoso conjunto de obras, y su juicio en tal sentido ha sido ampliamente satisfactorio, siendo el mismo el mejor estímulo que ha podido recibir la señora Paula de Koenigsberg por la acción cultural que desarrolla su galería.

El arte francés en el Museo Nacional de Bellas Artes

BOLETIN DEL

MUSEO

NACIONAL DE BELLAS ARTES

AVENIDA ALVEAR 2273

DIRECTOR
ATILIO CHIAPPORI

SECRETARIO
AUGUSTO DA COCHA(H)

Volumen 1 BUENOS AIRES, SEPTIEMBRE y OCTUBRE DE 1934 Año 1

"PETITE FILLE DES LANDES" — CHARLES DESPIAU

A partir de su fundación en 1895, el Museo Nacional de Bellas Artes vino a cumplir con las expectativas de quienes estaban convencidos de la necesidad de contar con un espacio dedicado al arte y del compromiso que debía asumir el Estado en su consecución. A través de sus colecciones, este sería el lugar en el que podrían educarse artistas y público en un momento en que todavía se percibía al país como dando los primeros pasos en su "infancia artística". Desde ese momento y con mayor intensidad a partir de los primeros años del siglo XX, el Museo fue incrementando su patrimonio a través de compras oficiales y de donaciones de particulares. Esta última práctica permitió incrementar su acervo pero, al mismo tiempo, ligó de manera decidida su perfil a las principales líneas del coleccionismo privado argentino en las que arte francés ocupó un lugar destacado junto al arte español y al arte italiano.

Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes.
Buenos Aires, a. 1, n. 1, septiembre - octubre de 1934.

➤ Anónimo. **Museo Nacional de Bellas Artes. Su reapertura. Las nuevas obras adquiridas**[1]

Tuvo lugar ayer la reapertura de nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, cuyos salones han sido completamente transformados, habiéndose aumentado considerablemente, como hemos dicho, el número de obras que hoy forman un brillante catálogo.

Continuamos hoy la reseña de los cuadros principales que la dirección de dicho establecimiento acaba de adquirir:

Retrato de hombre joven de Simón Chardin, escuela francesa, siglo XVII. Es este un cuadro pequeño de expresión admirable. Su autor es de los más eminentes de la escuela francesa y sus obras ocupan un sitio de honor en el Museo del Louvre.

El estanque de François Louis Français, escuela francesa. El autor de este paisaje extraordinario –que el director del museo considera el más notable de los existentes entre nosotros– es el último sobreviviente de un grupo ilustre de grandes paisajistas franceses que han marcado una época de esplendor en la pintura: compañero de Corot, de Millet, de Rousseau y Dupré, grupo que ha pasado a la historia artística en calidad de descubridor de un nuevo género de pintura, a pesar de haber tenido honrosos precursores de la talla de Claude de Le Lorrain, Ruysdael y Hobbema.

Los modernos han traído, por una lenta afinación del alma, una comprensión de las cosas inanimadas que constituye el paisaje y que les ha permitido dotarlo de una alma que no es sino el reflejo del alma moderna.

Músicos ambulantes (Venecia) de Giacomo Favretto, escuela italiana. Este cuadro es uno de los más importantes que haya pintado el malogrado Favretto, el más notable de los coloristas italianos contemporáneos, muerto en la flor de la edad, a los 38 años.

Representa una escena callejera llena de animación. Todos los detalles están tan bien cuidados, que este cuadro es una evocación de la vida popular veneciana y un ejemplar de la técnica especialísima del maestro. El empaste resulta de un *frottis* que deja ver la trama de la tela. Favretto ha obtenido con esta factura efectos nuevos verdaderamente pintorescos y de un sabor especial.

Este ha sido adquirido en la suma de $ 7.800.

Acuarela, de Gavarni, escuela francesa. Uno de los únicos dos ejemplares de la obra de Gavarni existente en Buenos Aires. Todo el mundo conoce la importancia de este eximio dibujante, sobre quien los hermanos Goncourt han escrito un interesantísimo libro.

Retrato de un burgomaestre, de Berthelemy Van der Helst, un rival de Rembrandt. Perteneció a esa a antigua colección de Arraga, numerosa colección que encerraba más de una sorpresa.

Se trata en este caso de un soberbio retrato de hombre, capaz de conservar su rango al lado de los más notables retratos que llaman la atención en museos de Europa.

La cenicienta, de Hicks, escuela inglesa contemporánea. Este cuadro figuró en Londres en la exposición de verano del año 1883. Es un adorable ejemplar de la pintura inglesa, cuando aborda sujetos femeninos en los que la gracia impera.

[1] Anónimo. "Museo Nacional de Bellas Artes. Su reapertura. Las nuevas obras adquiridas". Buenos Aires. *La Nación*, domingo 26 de diciembre de 1897, p. 5-6.

Tarde de luna en el mar, de Alejandro Harrison, eminente pintor norteamericano, que ha obtenido en los concursos oficiales de Francia todas las recompensas que puede alcanzar un extranjero. Harrison es el autor de *La ola* y de aquel precioso cuadro decorativo titulado *El verano*. Aunque sea igualmente notable en el desnudo y en la marina, es más conocido en su calidad de marinista y el ejemplar que posee nuestro museo fue vendido en su taller por el mismo artista al Sr. Schiaffino por encargo de aficionado argentino.

Ecce homo, de Juan de Loanes, escuela española, imitando del siglo XVI. Esta tela vino a Buenos Aires hace cerca de 25 años, traída por un ex clérigo carlista, quien la vendió al Sr. Andrés Lamas en la suma de $ 50.000 de la antigua moneda corriente, en el concepto de ser un original de Murillo.

Este cuadro fue comprado por el doctor Aristóbulo del Valle en el remate de la colección Lamas. El museo ha adquirido esta obra en la suma de $ 6.500.

Este cuadro, de un raro mérito, ha podido perfectamente ser atribuido a Murillo en su manera realista; pero la dirección del museo se inclina a considerarlo un bello ejemplar de la obra extraordinaria de Juan de Loanes, ese artista español que supo unir la unción mística al más absoluto realismo y que ha sido inmortalizado bajo el nombre mencionado, a pesar de llamarse, según toda verosimilitud, Vicente Juan Macip.

Éxtasis de San Francisco, de Eustache Le Seur, escuela francesa, siglo XVII.

Este cuadro, cuyo dibujo sapiente y hermosísima ejecución pudieron inducir a sus antiguos propietarios a considerarlo obra de Rivera, ha sido atribuido a Le Seur, ya que a una maestría análoga, la factura de este cuadro ha ganado en delicadeza de matices lo que le faltara de vigor o de energía para considerarlo un Rivera auténtico.

Cabeza de viejo, siglo XVI, de Jean Paul Laurens. Este hermoso ejemplar del más dramático de los pintores contemporáneos fue comprado al autor en su propio taller por el Sr. Felipe R. Piñero.

Es un viejo judío de amplia barba blanca, un rico mercader de la época.

Rapto, de Evariste Luminais, escuela francesa. Este cuadro ha dado lugar a una investigación tan curiosa que merece la pena de ser relatada.

Este cuadro, o mejor dicho la misma tela, el bastidor y el marco, figuraron en el Salón del 87 en París bajo el número 1552 y el título *Sauvetaje*.

La composición primitiva *Sauvetaje*, se transforma casi totalmente, desaparece el cuerpo del ahogado, la playa y el fondo y permanece tan solo el torso del "salvador" intacto; el mismo gesto le convierte en un raptor, las piernas desnudas se abren y oprimen vigorosamente los flancos robustos de un percherón tordillo, en actitud de vadear un río. El cuerpo inerte del ahogado se metamorfosea en el de una hermosa mujer crispada, que se defiende y grita. La desnudez absoluta de los actores de este drama, la mecha flotante de pelo rojizo en al nuca del hombre, alejan la escena y la colocan allá, en el tiempo de los remotos galos.

La presencia simultánea de dos sellos del Salón de París, correspondiente el uno a 1887 y el otro a 1890, estampados sobre el bastidor del este cuadro, unida a la del tono idéntico del actor principal, cuya actitud, forma, gesto y movimiento son exactamente iguales, la ubicación del torso en la misma región del lienzo, son tres afirmaciones que coinciden en modo

tan evidente, que no es posible dudar de que nos hallamos delante de una misma pintura modificada fundamentalmente.

Este cuadro fue comprado al autor por el Sr. Sylla Monsegur para el Dr. Aristóbulo del Valle.

Estañadores ambulantes, de Ernest Meissonier, escuela francesa. Sería obvio presentar a este ilustre maestro que ha llenado el siglo con su producción de una rara belleza. Antes de Millet, él había obtenido el récord de los grandes precios. Se sabe que la *Retirada de Rusia* le valió 300.000 francos. Esta obra tan característica del estilo del autor, fue venturosamente adquirida por el Dr. del Valle en una venta en el hotel Drouot, y de las pesquisas efectuadas en el año 91 por el Sr. Schiaffino y el pintor Collin, autor de *Floreal*, pudo determinarse que esta pintura había sido ejecutada por Meissonier en el año 1846 y aparecía por primera vez en una venta pública el 7 de marzo de 1853, en la venta del taller del distinguido escultor Fencher.

El catálogo de esta venta dice textualmente: *Les retameurs*, magnífico estudio del natural; este dibujo (*gouache*) es quizá el más capital que este artista haya ejecutado. Meissonier contaba entonces 31 años y no había aún producido la obra numerosa que ha conseguido popularizarlo a pesar de ser un refinado del arte. Mientras esta pintura estuvo en poder del Sr. Raphäel Collin, un coleccionista francés ofreció por ella la discreta suma de 20.000 francos. El museo ha pagado por ella $ 6.500.

➤ Anónimo. **Medallas artísticas de la nueva Sección del Museo de Bellas Artes**[2]

En 1896, cuando se fundó el Museo Nacional de Bellas Artes para exhibir obras de pintura donadas por los caballeros Adriano L. Rossi y José P. Guerrico, nadie creía que con el andar del tiempo aquellas cuatro modestas salas llegarían a ampliarse hasta diecisiete, y que habrían de necesitarse cuatro salas más para exponer las obras en él acumuladas. Y todo esto, en el breve espacio de nueve años y sin que el gobierno le haya dedicado cuantiosas sumas para adquirir obras, ni menos un apoyo financiero decisivo.

Pero, por suerte para el arte, la dirección de tan benemérita institución recayó en un hombre de la constancia y el talento de Eduardo Schiaffino, el que a fuerza de paciencia y sacrificándose en aras de tan magna obra ha logrado hacer del museo, que tan modestos comienzos tuvo en su fundación, una realidad al presente.

Más que todas las frases, una visita a la severa y artística mansión, demostrarán nuestro aserto.

Allí están representados todos los autores argentinos y la mayoría de los clásicos sin que falten por eso los maestros modernos del arte pictórico, y todo esto, comprado con las exiguas cantidades que el gobierno nacional pasa al museo para adquirir obras.

Últimamente trasladóse el señor Schiaffino a Europa de paso para los Estados Unidos donde iba como delegado a la exposición de San Luis y compró en París muchas y valio-

[2] Anónimo. "Medallas artísticas de la nueva Sección del Museo de Bellas Artes". *Caras y Caretas*. Buenos Aires, a. 8, n. 358, 12 de agosto de 1905.

sas obras del arte moderno y una colección de medallas artísticas para inaugurar la nueva sección.

En el medallero figuran las más artísticas creaciones de Rotty, Dupré, Chaplain, Dupuis, Patey, Coudray, Charpentier, Vernier, Deschamps, Lechevrel, Legastelois, Baudichon, Peter, Legros, Degeorge, Bottée, Croce, Lancelot y Dufresne, sobresaliendo las de los presidentes acuñadas en la casa de moneda de París, y la de los funerales de Carnot, verdaderas obras maestras.

Todas estas adquisiciones han valorizado tanto a nuestro museo que de hecho ha quedado convertido en el primero en Sudamérica y hasta podríasele comparar con algunos europeos, si a la buena voluntad del señor Schiaffino le acompañase una eficaz ayuda por parte de los poderes públicos.

Ya es hora de que tal hecho suceda, y más, en estos momentos en que el arte ha dejado de ser una esperanza, atestiguándolo así las exposiciones que diariamente se inauguran.

➤ Anónimo. **La donación Madariaga-Anchorena**[3]

El Museo Nacional de Bellas Artes se ha enriquecido con las numerosas obras de que han hecho donación el Sr. Carlos Madariaga y su esposa. Es la más importante de cuantas se ha hecho al estado, constando de 103 cuadros, avaluados en cerca de seiscientos mil pesos.

Figuran en esa colección obras notables que contribuirán a embellecer el museo, auxiliando a la obra de cultura que con él ha iniciado el gobierno.

Reproducimos algunos de los cuadros, que la crítica considera mejores.

La presentación de Jacobo a Isaac es una obra de hermosa factura. Representa al viejo patriarca de Israel recibiendo los homenajes del joven Isaac que habrá de sucederlo en la línea mesiánica y al que parece trasmitir todo el fuego de un personaje divino. Las cabezas de ambos personajes están llenas de un vigoroso sentimiento judío y acusan una magistral interpretación del sentimiento inspirador de la obra.

La escuela moderna culmina en un Paul Chabas, de grandes dimensiones, *Sur la rivière*, de un colorido brillante y efectista, entonado sobre un fondo de estanque y arboleda. Es el más hermoso cuadro del autor que haya figurado en el país en las diversas exposiciones de arte francés, organizadas por Bernhein y Allard. Fue declarado fuera de concurso en el salón de 1908.

Dinet, una de las más altas reputaciones del impresionismo moderno, figura con su célebre *Messagére de Satan*, cuadro de una extraña sensibilidad oriental, en que se confunden los matices del desnudo con las abigarradas tapicerías de Smirna, las flores extravagantes y el oro de las joyas.

Estas obras serán expuestas brevemente al público, sirviendo al mismo tiempo que de contribución a la cultura popular, como ejemplo para los poseedores de grandes fortunas, que deberían imitar el procedimiento de los esposos Madariaga-Anchorena, entregando una parte de las riquezas acumuladas al estado para que éste a su vez las ponga a disposición del pueblo.

[3] Anónimo. "La donación Madariaga-Anchorena". *La Semana Universal*. Buenos Aires, a. 1, n. 45, junio 07 de 1912, [s.p.].

Entre las obras donadas, más notables, figuran las siguientes.

Luis Álvarez, *Visita de duelo*; Bail, *El día de los cobres*; Barthold, *Ensueño* y *Mujer con una gallina*; Mary Benner, *Coquetería*; Blain de Fontenay, *Panneau decorativo*; Rosa Bonheur, *Caballos pastando* y *Vacas en el establo*; Bonnat, *El niño*; Bonvin, *Limpiadora de cobres*; Bouché, *El Marne a la tarde* y *El pastor*; Boulanger, *Escenas orientales*; etc., etc.

➤ Marco Sibelius. **La donación Furt. Enriquecimiento del Museo Nacional**[4]

Hace poco tiempo comentábamos en estas mismas páginas un fenómeno curioso que ocurre en el mundo y que puede ser clasificado –¿por qué no?– entre las extravagantes consecuencias morales de la guerra. Nos referimos a la racha de donaciones valiosas que hace dos años pasa como una aura misteriosa sobre los principales museos del mundo, dando pábulo a periódicos y revistas para jugosos comentarios de actualidad. Los museos de Louvre y de Cluny en París, el Museo Británico, cuatro o cinco pinacotecas famosas de Italia –particularmente las de Roma, Nápoles y Bologna–, la Galería Nacional de Bruselas y el nebuloso Museo del Prado cuyo centenario acaba de celebrarse en Madrid, todos sin excepción han sido agraciados en los dos últimos años con donaciones de encumbrado mérito artístico que proceden –ya no de los palacios expropiados al enemigo como se hizo en Roma con la sede de la embajada austríaca– sino, y esto es lo verdaderamente curioso, de las principales colecciones particulares.

La iniciativa partió, nos parece, de Bruselas, donde un grupo de ricos coleccionistas se pusieron de acuerdo para donar al Museo de Nueva York, una tela de reconocido mérito cada uno, como testimonio de gratitud del pueblo belga a sus hermanos de armas, en la sangrienta guerra por el romántico sacrificio de cuatro años en aras de la independencia belga.

Luego le tocó el turno al millonario norteamericano Enrique Frick, que donó al mismo museo su valiosa colección de cuadros antiguos entre los cuales un conjunto de cuatro Rembrandt famosísimos como la *Anciana meditando sobre la Biblia* y otras telas igualmente célebres, que pasan como las mejores que de este gran maestro figuran en galerías particulares.

En Francia, la buena racha comenzó con el donativo hecho al Louvre por François Flameng, consistente en toda su valiosa colección de arte donde figuraban telas de Van Dyck, Terburg, Quintin de la Tour, Chardin, Perroneau, Reynolds, Hoppner, Lawrence, Velázquez, Clouet, Corneille, A. Maunier, Rembrandt, Tiepolo, Holbein, Fragonard, Ingres, Cranach, Pisanello, etc., así como numerosos mármoles y terracotas firmados por Houdon y Pajou.

A este donativo siguieron otros muchos, y hoy reabiertos al público después de cuatro años de clausura impuesta por los acontecimientos, los dos grandes museos franceses, el Louvre y el Cluny, aparecen enriquecidos con importantes obras maestras, como las tapicerías del siglo XII donadas recientemente al segundo de los mencionados establecimientos.

[4] Marco Sibelius. "La donación Furt. Enriquecimiento del Museo Nacional". *Augusta*. Buenos Aires, a. 3, n. 23, abril de 1920, p. 150-182.

Pero la reseña sería interminable porque este raro fenómeno de posguerra asume un carácter tan marcado de generalización que casi no hay museo de relativa importancia que no haya recibido en estos tiempos su correspondiente donativo. ¿A qué se deben estos hechos? He aquí un tema interesante para los psicólogos ya numerosos, de la nueva sociedad que va formándose entre los escombros de la guerra. ¿Será que los hombres sacudidos por la terrible tragedia de cuatro años se han hecho más generosos, más profundos, más cristianos? Lo cierto es que en el fondo de cada coleccionista de arte hay más de vanidad mundana que de real interés por la belleza, pero esta tesis no es admisible, porque en otro orden de ideas la vanidad reina hoy en el mundo como nunca. ¿Será entonces el síntoma de una crisis en la cultura universal con tendencia a orientarse por el lado de los sistemas filosóficos con visible desdén de los conceptos estéticos puros? Tampoco es posible admitirlo, porque las ideas filosóficas están donde estaban antes de la guerra; y con el reinado de los *nouveau riche*, por otra parte, nos limita igualmente el camino de la conjetura en el terreno de las ideas morales. La razón, si alguna hay, no ha salido aún a la superficie del razonamiento y es forzoso admitir el fenómeno con el rigor de los hechos observados, aunque no sea más que para congratularnos en nombre de un sano principio democrático, de este inexplicable reflujo de vanidad humana que va devolviendo a los museos públicos las obras que nunca debieron salir de ellos para enclaustrarse en los inaccesibles palacios de los poderosos. La obra de arte es como el limo que va depositando sobre el carácter de un pueblo la incesante marea de su civilización. Es del pueblo, corresponde al pueblo; su sitio natural es el museo público donde aquél, en uso de un derecho legítimo, puede admirarla detenidamente para pedirle, ya sea la satisfacción de un intuitivo anhelo de belleza, ya la explicación de un fenómeno social más complicado.

Sin embargo, lo más curioso es que esa racha localizada hasta ayer en Europa acaba de invadirnos también a nosotros, como lo demuestra el donativo de cien cuadros, casi todos de la escuela francesa, llamada hoy "del realismo integral", que la sucesión del señor Furt ha hecho al Museo Nacional de Bellas Artes en cumplimiento de una cláusula testamentaria.

No es esta la primera vez que nuestro joven, pero ya interesante museo de arte contemporáneo, debe agradecer generosas iniciativas de esta índole, y ahí está entre otras, para dar cumplido testimonio de lo que decimos, la valiosa sala Madariaga que hace verdadero honor al desprendimiento de los argentinos.

La donación Furt, sin embargo, tiene el raro privilegio de presentarnos un conjunto bastante homogéneo en cuanto a la calidad de sus telas, y más homogéneo aún en cuanto al carácter y la procedencia de las mismas. Y, en efecto, como lo hemos dicho, está constituida en su gran mayoría por telas de la escuela francesa posterior al romanticismo, cuyas dos grandes figuras, Benjamin Constant y Delacroix, están representados en el conjunto, y anterior al impresionismo –que es su legítimo heredero– por cuanto su punto culminante es aquél famoso salón de 1863, llamado de "Los rechazados", que compartió con la pléyade independiente que encabezaban Sisley, Manet y Rousseau.

El jefe legítimo de esta escuela es el gran Courbet, tan injustamente vilipendiado por Meissonier y tan noblemente reivindicado por Octavio Mirbeau, que no vacilamos en transcribir aquí sus palabras.

"Courbet es el igual de los cinco o seis grandes artistas que mayor lustre dieron al arte de la humanidad. Es el igual de Rembrandt, de Ticiano, de Velázquez, del Tintoretto; y su gloria, que tantos rencores oscurecen todavía, ha de fulgurar un día, quizás mañana, tan límpida y tan pura como la de aquellos maestros. No solamente fue un pintor prodigioso sino que también el pintor cuya influencia transformó y trastornó más profundamente la idea del arte francés contemporánea. No escaparon a esta influencia ni siquiera aquellos que más la negaron. Courbet fue, por así decirlo, el maestro de Manet, de Monet, de Pissarro, de Cézanne. Las más delicadas carnaciones que admiramos en las figuras de Renoir están inspirados en algunos desnudos de Courbet, en algunas de sus incomparables naturalezas muertas que tuvieron la virtud de escandalizar a los tristes fabricantes de marionetas académicas porque la transparencia y el brillo de las flores pintadas eran tales, tan nuevos, tan reales, que muchos los consideraron como un crimen; y hasta el instituto vaciló sobre su base de cartón pintado, al ver que Courbet ponía los pezones negros en los senos de una mujer morena".

Para mí –no tengo reservas en declararlo–, es Courbet y no Delacroix la fuente, la pura y límpida fuente de donde brotan casi todos nuestros pintores modernos para extenderse y bifurcarse luego según el cauce de su propio temperamento y su destino. Pues bien, no obstante su ciencia y su genio; no obstante su fecundidad pasmosa, su enorme sensibilidad, su extraordinaria capacidad creadora; no obstante todas estas cualidades que le hicieron expresar en inmortales obras maestras y de un modo tan nuevo, todos los aspectos vivos de la naturaleza, todos los movimientos del cuerpo humano, Courbet no es todavía un antepasado que se pueda glorificar con entera seguridad. Se le discute, se le niega y se vacila en abrirle –como si nosotros, hombres del día, poseyéramos las llaves– las puertas de oro de esa Inmortalidad que nadie antes que él mereció franquear con paso alegre y triunfal. Es que todavía subsisten leyendas imbéciles que no pudiendo menoscabar al artista, lo que sería vano intento, pretenden, por lo menos, deshonrar al hombre que fue o no fue Courbet, para decirlo propiamente. A despecho de ciertas manías de orgullo, inocentes y legítimas, por otra parte, Courbet fue, en realidad, todo un buen hombre cuyo cerebro valía tanto como su corazón. Y las gentes se precian todavía de repetir –y hasta en versos de M. Catulle Mendés– todas esas irritantes calumnias, todas esas blasfemias estéticas, inventadas gratuitamente por enemigos irreconciliables de ese hombre a quien toda la vida dominó una pasión muy rara, muy noble, y que nadie le perdonó jamás: la pasión de la verdad.

Y después, abrazó la causa de la Comuna porque tenía un alma generosa, ardiente, quimerista; porque, en medio de su verismo impertinente, soñaba con la fe de los románticos en un mundo mejor donde los hombres tuvieran un poco más de honor, de libertad y de ventura. ¡Comunista! Esta ruda palabra ofende todavía los oídos de los aficionados al arte. Para ellos quiere decir asesino, bandido, apache. No quisiera olvidar jamás el infame artículo que Alejandro Dumas hizo público contra Courbet el mismo día que cayó la Comuna bajo el golpe de la horrible hecatombe que se preparaba. Lo verdaderamente extraordinario es que lo haya escrito sin morir de vergüenza y disgusto de sí mismo. Si tuviéramos el coraje de juzgar las acciones de los hombres por su valor humano, esas páginas asquerosas bastarían para deshonrar eternamente a ese predicador de moral negra que fue, al mismo tiempo, un detestable dramaturgo. El espíritu delator, propio de un burgués enloquecido de espanto, se manifiesta allí en toda su maravillosa bajeza, acompañado por la estupidez…

Este Courbet que fue a morir desterrado en Ginebra por el rencor de sus contemporáneos, es el jefe natural de la gran escuela realista que florece en Francia hacia la segunda mitad del siglo XIX. Esta misma escuela produce luego con el arte de Jongkind, de Harpignies, de Millet, de Rousseau, de Corot, de Castan y de Morin, una reacción favorable para el advenimiento del impresionismo que no tarda en imponerse definitivamente a la sombra de la gran escuela naturalista. Todos los nombres que hemos mencionado, con excepción de los dos últimos, figuran en el catálogo de los cuadros recientemente donados al museo.

De Courbet, el jefe, recordamos una vigorosa escena de pescadores que se desarrolla en medio de un paisaje rocalloso. Pertenece a la primera época del artista, y aunque su manera de tratar la figura humana revela ya una profunda intuición del colorido, el modelado y la composición; la tonalidad general del cuadro desenvuelve un problema harto convencional de luz y sombra, hasta el punto que se diría influenciado por la decadencia del espíritu romántico.

Con todo es una tela de marcado mérito pictórico que impone perentoriamente la personalidad de Courbet. Pero antes de seguir con los otros discípulos de su escuela, debemos mencionar los dos nombres ilustres de Benjamin Constant y Delacroix. Del primero figura una cabeza bastante amanerada en el conjunto de sus detalles, pero que revela naturalmente, la mano maestra que la trazó. Es un simple boceto, un pasatiempo de taller, cuyo valor está más en la firma que en la naturaleza intrínseca de la obra, pero viene a completar decorosamente, con el prestigio del maestro, el inventario de nuestro joven museo.

Eugène Delacroix aparece también con un boceto, aunque de más volumen que el anterior. Trátase del estudio para un plafón, posiblemente, y está ejecutado con esa jugosa paleta que caracteriza la obra del artista a partir de su viaje por Marruecos. La composición dramática recuerda en cierto modo algunos frescos de Rafael, pero la animación de su colorido corresponde más a ese maravilloso siglo XVII que ilustran Guardi y Tiepolo. Es otra buena adquisición para nuestro museo, porque, si bien no tiene el mérito de una obra terminada, tiene en cambio el más precioso de su admirable colorido, y del carácter con que está trazado. Solamente los tres cuadros que dejamos mencionados importarían ya una valiosa adquisición para nuestro museo, pero en el donativo, que importa, como hemos dicho, unas cien telas más o menos, figuran otras de mérito muy particular.

En la primera sala de la Comisión –donde los cuadros estuvieron expuestos algunos días– destacábanse, por ejemplo, dos telas de incomparable belleza: un *Interior* de Millet y una *Cacería* de Troyon. Desborda en la primera la extraordinaria personalidad de Millet, como si el sentimiento dramático del asunto –una mujer que llora en el granero de la granja– no cupiera en las dimensiones limitadas del cuadrito. El colorido y la expresión esencial de la obra son los mismos que en *L'angelus*, razón por la cual podemos considerarla como otra de las buenas adquisiciones con que el museo nacional enriquece su catálogo.

La obra de Troyon, más jugosa pero de un valor estético relativo, corresponde a la segunda manera de este gran pintor que se inició paisajista para terminar animalista del modo de aquellos artistas áulicos que con Jean Desportes ilustraron la pintura francesa del siglo XVIII. El cuadro de Troyon a que nos referimos, dentro del relativo interés de su tema, nos da la impresión de una pintura rica y sustancial muy francesa en su técnica, pero encerrada en estrechos prejuicios académicos.

En la misma sala imponíanse a la observación del visitante dos manchitas de Claude Monet que han estado anteriormente expuestas en Buenos Aires, traídas, nos parece, por el representante de Georges Petit. Son dos apuntes de paisaje donde se advierte ya, en toda su concepción integral, la teoría del impresionismo. Ya no quedan en ellas ni los últimos vestigios de esa sombra convencional y académica, de que no pudieron prescindir ni los propios discípulos de Courbet. La paleta de Monet habrá desterrado para siempre el negro neutro, de acuerdo con el sabio decir de Ingres: "Señores. Mi sombrero negro no es negro."; y así, en estas dos pequeñas impresiones de paisaje campea un juvenil alarde de verdad cromática y un sentimiento físico agudísimo del prisma y de la luz.

No menos interesante era una tela de Théodore Rousseau libremente ejecutada con el concepto panorámico y decorativo con que la famosa escuela de Barbizon plantea el primer cisma estético dentro del grupo de los impresionistas.

Rousseau fue un gran artista, uno de los mejores de su época, y si hoy no tiene la celebridad de un Manet, de un Degas, de un Pissarro, se debe a que su evolución estética no asumió el carácter particularmente arbitrario que revela la obra de sus gloriosos compañeros. Sin embargo Rousseau tenía un problema estético y una vida interior más profundos que el mismo Manet, pero fiel a los principios de un elevado idealismo supo mitigar ciertas crudezas del grupo impresionista, adaptándolas a su propia conciencia artística. Castan, Morin y Frére –el gran Frére a quien Rustini compara con Rembrandt- constituyen con Théodore Rousseau el grupo selecto y reducido que la crítica denomina escuela de Barbizon.

Y luego viene Corot, el ilustre Corot de quien recordamos una pequeña nota de árboles floridos de un valor pictórico no muy elevado si se quiere, pero que tiene grandes visos de autenticidad, circunstancia muy digna de ser preciada, por ser Corot uno de los pintores que más han explotado en estos últimos tiempos, los *faiseurs* imitadores y falsarios de todo género. Como dato ilustrativo a este respecto basta decir que por la sola aduana de Nueva York han pasado en un período de 25 años, unos 10.000 Corot, es decir, el doble justamente de lo que pintó en toda su vida, la mano del artista.

Corot es una de las más vivas glorias del arte francés contemporáneo y aunque en su época encontró grandes resistencias de parte del público, acabó por imponerse definitivamente cuando ya se hallaba próximo a su ocaso. El emperador Napoleón III le tenía en alta estima, y entre los grandes cuadros que ornaban sus habitaciones particulares de Las Tullerías ocupaba un sitio preferente el célebre *Souvenir de Mortefontaine* expuesto por Corot ya septuagenario en el salón de 1863. Cuéntase a este respecto que cuando las turbas comunistas asaltaron en 1871 las residencias imperiales de París, uno de los más exaltados cabecillas evitó que este cuadro fuese destruido, junto con otros muchos, gritando a sus secuaces: "¡Respetemos el buen arte! ¡No toquéis ese cuadro, es de Corot!" Y es así como se salvó la hermosa tela que, gracias a la intervención providencial de un cabecilla culto –alguien ha querido ver en él nada menos que a Courbet- puede admirarse hoy en las salas del Louvre.

William Bouguereau (1825-1905) fue también otro de los grandes pintores de la escuela romántica de Delacroix que abrazó más tarde con generoso entusiasmo la causa del realismo integral. Es un pintor universal que interesa a todos los espíritus por el profundo sentido

dramático de su arte. El señor Emilio Furt poseía de este maestro un hermoso retrato de mujer titulado *Jeune fille* que pasa igualmente a propiedad del museo. Es una tela de valor indiscutible, no solo por la nobleza de su técnica y la suave carnalidad de su modelado, sino también y más particularmente por la justeza de su colorido, donde se advierten ya las tendencias más características de la escuela realista.

Narcisse Diaz de la Peña (1807-1876) puede también pasar como un jefe de escuela –o mejor dicho, de grupo- dentro del paisaje romántico francés de principios del siglo XIX. Este ilustre pintor, español de origen, pero francés por la cuna y el temperamento, tiene el doble mérito de presentársenos conjuntamente como un delicado artista, en una época en que las preocupaciones por la técnica eran tantas y tan diversos los principios que había que respetar, que apenas si les quedaba tiempo a los pintores para poner en sus telas un poco de emoción interior o de vida espiritual.

La característica del romanticismo es la frialdad, y se explica fácilmente porque la personalidad del autor desaparecía por completo absorbida en el torbellino de los puros conceptos. Diaz de la Peña es una de las pocas excepciones a esta regla general; y el cuadrito que de él figura en la colección del señor Furt, confirma punto por punto ambas observaciones. Es un pequeño paisaje de rocas y follajes ejecutado dentro de una tonalidad verde oscuro, y con las nociones un poco arbitrarias de la luz y la sombra generales a toda escuela romántica. Allí se ven claramente el propósito de provocar una emoción y las preocupaciones por la técnica, pero, a poco que se observe el carácter de estas mismas impresiones, se verá también que la personalidad interior del artista brota como un chorrito de agua cristalina y pura. Diaz de la Peña es todo un gran pintor, y su pequeño *Paisaje* tiene todos los elementos indispensables de una obra maestra.

Y llegamos a Daubigny, al ilustre Daubigny, que visto hoy a la luz de la crítica contemporánea resulta si no el más grande uno de los más grandes paisajistas franceses del siglo XIX. Este artista, uno de los más fecundos de su época, pintó con entusiasmo y sintió con emoción. Fue un precursor de la escuela realista, y si no rompió definitivamente con los moldes del romanticismo, fue quizás porque no pudo sustraerse a la influencia poderosísima de su medio y de su tiempo. Sin embargo hacia fin de su vida (1817-1877) le tocó encauzar el movimiento realista que se iniciara en oportunidad de aquel famoso salón de 1863. Daubigny fue uno de los pocos artistas jóvenes admitidos al salón oficial de ese año. Es cierto que su cuadro *Moonlight* sufrió la dura prueba de un jurado recalcitrante empeñado en cerrar sus puertas a las nuevas tendencias, pero por fin fue admitido gracias a la intervención de cuatro hombres superiores que figuraban entre los miembros del jurado: Ingres, Flandrin, Delacroix y Meissonier.

La colección Furt posee de este artista un hermoso paisaje titulado *La tarde*. Es un efecto de luz y de sombras tramado un poco todavía al modo efectista de la escuela romántica, pero lleno de emoción y de sentimiento. Daubigny ha sabido fijar en esta tela la impresión vagamente mística de un crepúsculo primaveral realzando en contrastes maravillosos de follaje verdinegro y de luces diáfanas, el profundo misterio de la naturaleza en la hora que parece recogerse en sí misma para situar sus graves liturgias de silencio. Es uno de los cuadros más valiosos que figuran en la colección del señor Furt, pues su mérito estético guarda íntima analogía con su valor documentario acerca de la gran escuela francesa del siglo XIX.

Henri Harpignies, contemporáneo del anterior, figura también entre los mejores paisajistas de su época. Como Daubigny figuró en el salón de 1863, no obstante su marcada predilección por las fórmulas del flamante realismo integral. El *Paisaje* de este autor que ahora se incorpora a nuestro museo en el conjunto del donativo Furt, sin ser de los mejores, es un exponente bastante acertado de su técnica y su carácter. Posiblemente data de su transición hacia el realismo pues, sin adoptar francamente los principios de esta escuela, está más cerca de ella que del romanticismo de donde procede.

Philip Auguste Jeauron (1807-1877) y Eugène Lavicille (1821-1889) completan el grupo de los paisajistas franceses correspondientes al siglo XIX, pero con la particularidad de que no solamente son ajenos por completo a las tendencias realistas de Daubigny, sino que tienen más del neo-clasisismo fundado por David que del romanticismo posterior a este maestro. El mérito de estos cuadros no estriba tanto en su valor estético puro, cuanto en su documentación sumaria acerca de la escuela francesa moderna.

De la misma época, Charles Jacque (1813-1894) es el pintor de los establos y las granjas francesas, cuyo carácter particular ha sabido fijar con un poderoso don de observación. El cuadro de Jacque perteneciente a este mismo donativo ha sido expuesto anteriormente en Buenos Aires. Es un establo típico de las regiones ganaderas francesas, ejecutado con ese afán de verdad y de profundo análisis que Emile Zola pone en las descripciones de su discutible y discutido libro *La terre*. Aquí por lo menos, la pasión de verdad está sostenida por una técnica pictórica que no corresponde, por ser tan fina como delicada, al estilo literario del terrible luchador francés.

Félix Ziem (1821-1912) se ha conquistado la inmortalidad con sus maravillosos cuadros de Venecia. Digamos, en rigor, que la Venecia de Ziem, no corresponde exactamente al carácter ni al aspecto que tiene en la realidad la histórica ciudad del Adriático. La Venecia que pintó Ziem es una ciudad de ensueño, cristalina, diáfana y transparente como la ciudad teologal del Apocalipsis. Sus cielos eternamente azules, sus canales tranquilos, sus aguas adormecidas como en el fondo de un lagar profundo y sus cúpulas doradas, nos hablan más bien de una ciudad levantina, de una Bizancio fabulosa, de un Bagdad quimérico, donde las cosas y los seres pasan ante nuestros ojos desmaterializados como espectros. Pero si no es real es bella esa visión de la ciudad ducal que figura en halos irisados y en miríficas lejanías de cristal, y el artista que así la concibe, merece la gloria que le dio su ancianidad ilustre, bajo la no menos ilustre cúpula del Instituto.

No es de los mejores, indudablemente, este Ziem del donativo Furt, pero puede figurar decorosamente junto a las obras del gran maestro que posee nuestro Museo de Bellas Artes.

H. Delpy (1842-1912), Louis Deschamps (1846-1902) y Gabriel Decamps (1803-1860) llenan, en el conjunto del valioso donativo, otros aspectos característicos de la escuela francesa del siglo XIX. El primero es un paisajista distinguido que sigue las aguas del impresionismo sin profundizar demasiado en su carácter. El segundo, apegado a las fórmulas estéticas de Bouguereau, nos presenta en su *Cabeza de niña* un estudio de expresión bastante acertado; y el tercero nos demuestra con su cuadro de género *En Oriente* hasta qué punto se había infiltrado en él la segunda manera de Delacroix.

Y con esto podemos pasar de lleno a otro aspecto que ofrece la colección del señor Furt. Nos referimos a la escuela francesa contemporánea, que si no tan bien representada como la anterior, cuenta con uno que otro cuadro de mérito indiscutible.

Tenemos, en primer término, las tres impresiones de René Ménard tituladas *Puesta de sol*, *Paisaje* y *Arco iris*, que son, a nuestro juicio, tres expresivas manifestaciones de su talento artístico. Luz, ambiente, tonalidad, composición y colorido, todo en estos pequeños cuadros revela la mano maestra que los ha trazado. Ménard es el pintor de los pantanos y de los cielos plomizos, pero a veces también, como ocurre en *Arco iris*, es el pintor de los efectos decorativos, y con una riqueza tal de paleta que nos evoca las mejores fantasías cromáticas de un Gaston Latouche o de un Denis.

Luego vienen Charles Cottet con un hermoso tipo de mujer bretona ejecutada con su habitual manera de interpretar los grises, y Jules Adler que, dentro de un asunto análogo, revela aunque con menos profundidad que el otro, una intensa y esencial comprensión del tipo nórdico francés; y hacemos este parangón –o mejor dicho, esta salvedad- porque Cottet cuadra exactamente dentro del famoso soneto de Heredia:

Il a compris la race antique aux yeux pensifs
Qui foule le sol dur de la terre bretone
La lande rase, rose et grise et monotone
Ou croulent les manoirs sous les hétres et les ifs.

Maurice Bompard figura en la colección con una hermosa tela de Venecia, luminosa y bien sentida, y Dagnan-Bouveret con un cuadro de mucho mérito titulado *La lettre*.

Jules Cornillet está representado con dos bocetos decorativos, *La primavera* y *El verano*, influenciados por los decoradores franceses del siglo XVIII, y Fernand Cormon con un tema guerrero, *L'embuscade*, que figuró en el salón de artistas franceses de 1914.

Paul Chabas con su tela *Jeune fille* no está a la altura de otros cuadros suyos existentes en nuestro museo, pero interesa siempre con su arte un poco frívolo y de marcada tendencia decorativa, *Jeune fille* estuvo expuesto anteriormente en Buenos Aires.

Lépine figura en el catálogo con un interesante estudio de barca pescadora, y Petitjean con dos paisajes muy modernos en su técnica y saturados de un profundo sentimiento poético.

Aunque la base de esta colección, como se ha visto, es la escuela francesa, figuran en ella otros cuadros de maestros belgas, ingleses, holandeses, españoles, italianos y argentinos. Entre los últimos recordamos dos caballos al sol de Fernando Fader y un paisaje de Martín Malharro que puede ser la fuente de inspiración donde han bebido muchos de nuestros pintores jóvenes.

La escuela belga por Hubert Bellis (1831-1902), Joseph Coosemans (1828-1904), Pierre Dierks (1855), Adolf Dillens (1821-1877), Louis Debois (1830-1880), Jean-B. Kindermans (1805-1822), Louis Robe (1807-1860), Edmund Schampheleer (1824-1900), A. Stevens (1828), Eugen Verboekhoven (1798-1881), Florent Willems (1823-1905) y los contemporáneos Henri Cassiers, Paul George, Léon Hongoux y Franz Leemputten.

La escuela holndesa está muy bien representada en el conjunto y con algunos cuadros de alto valor artístico y documentario, como un paisaje de Jan Both (1610-1652), un retrato

de dama por Nicolaes Elias (siglo XVII), un interior de P. Nöel (1701), una fiesta campestre de Mathieu Schoeverts (1667) y un crepúsculo por Antoine Wyngaerdt (1808). Además figuran entre los maestros holandeses más modernos, Fritz Tanlow, Pierre Molyn, Jacob Mario, Martinus Kwytenbrower, H. Koek Koek, G. Flaschoen y James Bosboom.

La escuela española cuenta con dos buenos artistas, Fortuny y R. Domingo, pero uno de los casos más interesantes, fuera de la escuela francesa, es un paisaje alpestre del ilustre Alexandre Calame, pintor suizo que abrió la escuela de la pintura montañesa (1810-1864).

Como se ve, la donación Furt abarca en su valioso conjunto telas de elevado mérito, cuyo valor, al precio actual del mercado, podría fijarse aproximadamente en tres o cuatro millones de francos.

➤ Atilio Chiappori. **Una donación de los "Amigos del Museo"**[4]

Ch. Despiau, *Petite fille des Landes*

Ilustra la carátula del presente número, una fotografía de la bellísima cabeza de niña, titulada *Petite fille des Landes*, recientemente incorporada a las colecciones del Instituto, en calidad de donación de los "Amigos del Museo", entidad que preside D. Alfredo González Garaño.

Deseamos destacar la importancia que reviste dicho donativo, no solo por tratarse de la primera obra de Despiau que se incorpora al Museo –autor cuya ausencia era muy sensible en nuestro conjunto escultórico- sino por la extraordinaria calidad del pequeño bronce.

Sabemos que Despiau tenía gran aprecio por esta cabecita de niña, cuyo yeso original decoraba su mesa de trabajo.

Existen solamente tres ejemplares de *Petite fille des Landes*: uno ha merecido los honores del Museo de Luxemburgo; otro pertenece a una calificada colección francesa; el tercero es el que acaba de adquirir "Amigos del Museo" para donarlo a nuestro Instituto.

León Deshairs, es su libro *Charles Despiau* (Edición Crès. 1930) cita varias veces a la obra de la referencia, asignándole gran valor dentro de la producción del artista. (ver páginas 7, 20, 46 y 78). Además está reproducida en la lámina número 1 del citado libro.

Petite fille des Landes fue ejecutada en 1904 y ha sido expuesta por su autor en el Salón de la *Societé Nationale des Beaux Arts*, el año 1909.

Charles Despiau, nació en Mont de Marsan (Landes) el 4 de noviembre de 1874. Escultor y dibujante, siguió los cursos de las Academias de Artes Decorativas y Bellas Artes, estudiando y perfeccionándose bajo la dirección de Barrias. Expuso en la *S.N. des Beaux Arts*, después de 1902. Auguste Rodin le consideraba mucho haciéndole obtener numerosos trabajos importantes.

Escultor consciente y espíritu selecto, su producción ha sido muy limitada, ocupando actualmente un lugar de primer rango entre los escultores contemporáneos.

[4] Atilio Chiappori. "Una donación de los Amigos del Museo". *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, septiembre-octubre de 1934, a. 1, n. 1, p. 8.

Caballero de la Legión de Honor, ilustró *Les heures claires*, de Emile Verhaeren, pudiéndose citar entre sus principales obras, el *Monumento a los muertos de Mont-de-Marsan*; los bustos del *Dr. A. Weill*, *J. Siegfried* y *Leopoldo Levy*; *Nu du femme*, etc.

➤ Anónimo. **Una adquisición del gobierno nacional** [5]

Hemos dicho que Despiau ocupaba un lugar de primer rango entre los escultores contemporáneos. ¿Es necesario agregar que Drivier no cede en jerarquía ante aquel? Una feliz coincidencia, ha determinado el ingreso simultáneo de los dos artistas franceses, a las colecciones oficiales. A la donación de "Amigos del Museo", debemos agregar la adquisición realizada por la Superioridad, de la *Venus* –talla en piedra un poco coloreada- que Drivier ha ejecutado con un sentido plástico de un clasicismo sorprendente.

Se trata de una figura de tamaño aproximado al natural, cuya fotografía ilustra estas páginas. Su composición graciosa e inspirada constituye, a nuestro juicio, un acierto del artista. Si bien acusa algunas durezas –en las piernas y muslo derecho- la atención del observador se concentra de inmediato en la noble cabeza de la *Venus*, cuya serena actitud y belleza, y los honrados recursos técnicos del autor –francamente expuestos- destacan los valores de la obra.

La *Venus* de Drivier, ha sido reproducida por *Art et Decoration* (agosto 1932) en la página 237, ilustrando un artículo de A. H. Martinie titulado "Un agroupement de sculpteurs".

León Ernest Drivier nació en Grenoble (Isere) el 22 de octubre de 1878. Discípulo de Rodin orientó su arte en la belleza y la verdad.

Miembro de la *Societé des Artistes Decorateurs*; fundador del *Salón des Tuilleries*; fuera de concurso del Salón de otoño y de la *Societé Nationale des Beaux Arts*; Caballero de la Legión de Honor; sus obras pueden verse en los Museos de Luxemburgo, Petit Palais, Lyon, Grenoble, Washington, etc.

[5] Anónimo. "Una adquisición del gobierno nacional". *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1934, a. 1, n. 1, p. 9.

La crítica de arte francesa en la Argentina

Desde el momento mismo en que el arte francés se afirmó como una opción posible y deseable para el mercado de arte local, prestigiosos críticos de arte franceses fueron requeridos una y otra vez para presentar los conjuntos ofrecidos en venta no solo por los *marchands d'art* franceses activos en el país sino también por los galeristas argentinos. Sus voces se filtraron también en publicaciones especializadas y en algunas ocasiones sirvieron para presentar las obras que componían importantes colecciones argentinas. Críticos como L. Roger-Milès, Camile Mauclair, René Huyghe o León Degand se vieron más o menos comprometidos con los distintos actores del campo artístico local. En todos los casos, las suyas actuaron como voces de autoridad que consagraron las líneas de la historiografía francesa del arte. Muchas veces, ellas tradujeron para nuestro medio algunas de las polémicas que tenían lugar en Europa, fuera la de la valoración de los pintores impresionistas frente a la renovación estética propuesta por Cézanne o, ya en el contexto de la segunda posguerra, la querella entre arte figurativo y arte abstracto.

Dubuffet. Buenos Aires. Centro de Artes Visuales.
Instituto Torcuato Di Tella, mayo de 1965.

➤ Camille Mauclair. **Etienne Dinet**[1]

El orientalismo pictórico data del romanticismo. Hasta se podría encontrar su verdadero origen en Venecia, con Gentile Bellini, quién pintó a Mahometo II, observándose que el entusiasmo del siglo XVIII para las *turquerías* no fue siempre desprovisto de una documentación más exacta de lo que se dijo. Pero es de la expedición de Egipto y de Siria y de la guerra turco-griega, de Missonlonghi y Scio a Navarin, que nació el deseo de agregar al estudio de los cielos, de los paisajes, trajes y costumbres del Oriente al dominio colorista y plástico del arte europeo. Delacroix, el inmortal lírico de *Las matanzas de Scio*, de las *Mujeres de Argel*, de *Las nupcias judías*, y de *Los combates*, soñó su Oriente y lo pintó antes de ir a verlo. Marilhat, Decamps, Berchère, Chassérieu, y después Gros, cuya bella fogosidad había inspirado a Delacroix, trataron de juntar con el lirismo un estudio más realista de los detalles. La conquista de Argelia acabó de hacer clasificar los temas orientales entre los atractivos previstos de un salón.

Fromentin fue el primer intimista argelino. Después, Gustav Guillaumet se afirmó como observador incisivo, un verdadero psicólogo del alma árabe. M. Ingres, él mismo, paralelamente con sus tendencias prerrafaelistas, después casi holbeinescas, y por fin rafaelescas, se interesó al Oriente y, al lado de sus odaliscas convencionales, se atrevió a pintar ese *Baño turco* donde la molicie lujuriosa y bestial de las mujeres del harén está expresada con tanta fuerza. Fortuny hizo en Marruecos algunas de sus telas centelleantes, llenas de ardiente vitalidad. Después Henri Regnault, enamorado de suntuosas decoraciones, abrió el camino al orientalismo teatral de Benjamin Constant y de Gérome, imitado por demasiados pintores cuyos nombres importan poco. Actualmente los orientalistas son bastante numerosos para que hayan formado una sociedad donde se encuentran excelentes paisajistas como M. Noiré o diestros observadores de costumbres como M. Point, y el impresionismo permitió a varios, por su técnica, profundizar el análisis de la luz africana, sin hablar de M. Besnard, a quien una estadía en Argelia ha permitido afirmarse orientalista ocasional pero soberbio.

En la misma Constantinopla, pintores como Fausto Zonaro, trabajan en traducir sagazmente los tipos del islamismo y algunos hermosos pasteles marroquíes se deben a M. Lévy-Dhurmer, algunos bellos estudios de Argel a M. Rochegrosse.

Este orientalismo que va muy arbitrariamente de Tanger a Esmirna y de Argel a Biskra, y que más juiciosamente se podría llamar pintura islámica, fue, pues, singularmente rico y variado en los últimos cien años. Ha nacido de la curiosidad y se desarrolló sin método, al azar del capricho y de "la fantasía de los artistas europeos". El gusto del *bibelot*, de la alfombra, de las armas, bastó para algunos. Las mujeres, los jinetes, gustaron a otros. Otros solo se interesaron en los cielos ardientes. El amor a la vida psicológica no intervino sino lentamente: apenas se entreve con Chassérieu y Decamps; se afirma en Fromentin; se comprueba, y con singular penetración, en Guillaumet; resulta por fin evidente en M. Etienne Dinet.

M. Dinet vive entre los árabes argelinos desde mucho tiempo, varios meses cada año, y si es un verdadero pintor, un técnico a toda prueba, es sobre todo un observador apasionado del carácter y del alma misteriosa del Islam. La idea más general que nos provee un estudio de su obra sobre él mismo, es que es un perseguido del islamismo. Es un europeo

[1] Camille Mauclair. "Etienne Dinet". *Athinae.* Buenos Aires, a. 3, n. 33, mayo de 1911, p. 131-136.

deseuropeizado, a quien embriaga como un opio la vida árabe; ella le da todos sus ensueños, ella lo magnetiza, ella modifica su psicología de occidente, lo atrae y lo absorbe. No me sorprendería saber, cualquier día, que M. Dinet se ha retirado definitivamente en el interior de Argelia y se ha hecho una mentalidad musulmana. Esto lo digo yo sin haber hablado nunca con dicho artista, sin haberme siquiera jamás encontrado con él y sin saber de él otra cosa que su obra. Pero es del todo la obra de un ser enteramente cautivado, de un desarraigado que el fatalismo, la vida libre y huraña, la vida ora violenta, ora contemplativa, han conquistado. Desde mucho tiempo, no domina ya él su tema, sino que es su prisionero voluntario; le entrega su individualidad moral y mental después de haberle consagrado su talento.

Este talento es el de un ilustrador, pero de un ilustrador que es un maestro analista; y es imposible, en Oriente, ser otra cosa. No se puede tratar ahí de componer, de sintetizar, como ante espectáculos europeos, pues la naturaleza es aplastadora, la fuerza del colorido sobrepasa toda audacia y sobre todo la atmósfera prohibe el pensamiento, el pensamiento como lo entienden los hombres del norte y noroeste. No hay ideas, allí; hay una disolución de toda el alma en un sueño panteístico impreciso y encantador. Tratar de sobrepasar lo pintoresco e ir hasta el fondo de las cosas, en arte orientalista, equivale a encontrar casi en seguida el misterio, porque da uno con fatalistas, a la vez brutales y sutiles, cuya simplicidad de instinto tiene algo temible e incomprensible. Esto es lo que M. Dinet supo expresar maravillosamente, y es el primer orientalista que lo haya hecho sensible; y no lo pudo hacer sino porque él mismo se volvía igual a uno de sus modelos, vivía su vida y adquiría su alma.

Desde muchos años, M. Dinet pinta en margen del misterio oriental ilustraciones cuya originalidad e inteligencia traen a nuestros salones una nota desconocida. Sus rivales han visto, sobre todo, el paisaje; él quiso estudiar al hombre y a la mujer, y en vez de ocuparse de ellos puramente en siluetas episódicas, en imágenes de color movidas en luces inauditas, se empeñó en retratar toda una raza; la define en todos sus tipos, la coge en su vida íntima. Es una galería extraña, poderosamente interesante por la verdad que de ellas se desprende. El Islam está ahí íntegro, con su salvajismo, su altivez, su lujo bárbaro, su miseria, su crueldad y su inmensa melancolía, contado por un extranjero apasionado de él y que no cesa de admirarlo.

M. Dinet está del todo aparte de los pintores de su tiempo; no participa de sus preocupaciones de estilo, de técnica; todo para él, en su oficio, se resume en traducir menos lo que más lo ha conmovido y lo consigue por una especie de obstinación realista, por un escrúpulo de verdad.

Su dibujo es muy firme y muy sabio. Su colorido es ardiente y se embriaga de los ardores de los reflejos bajo un cielo tórrido. Pocos artistas modernos han llevado a este punto el estudio de los reflejos, y ciertas telas de M. Dinet, de este punto de vista, pasan de lo que los impresionistas creyeron tentar de más nuevo y de más osado. Las armonías del azul, del anaranjado, del carmín, del bermellón, de la laca, cantan ahí su himno más intenso.

Las figuras se bañan como en una luz fosfórica; por todas partes se adivina el calor seco y radiante, se siente la densidad del aire saturado de un sopor magnífico y mortal. Esto está expresado por una pintura de pasta liviana, de fulgor crudo, donde los tonos no se mezclan, donde las sombras están coloreadas y que guarda precisiones y transparencias de acuarela. M. Dinet se interesó hasta en la pintura al huevo y de ella sacó un partido juicioso. Seguramente, nadie ha hecho mejores estudios de dibujo; ni pensado más seriamente en sus herra-

mientas y en el modo de usarlas. Pero, asimismo, bien se deja ver que la preocupación del oficio y del trazo que para nuestros pintores es lo esencial, no es para él más que un accesorio, un simple medio. Y si M. Dinet, durante sus estadías en Francia, acepta pintar algunos retratos, de los cuales no se puede decir sino que son excelentemente dibujados y presentados, bien se siente que solo son concesiones y para él episodios sin importancia. Está enteramente dedicado, encarnizadamente, a la definición de aquella raza que lo magnetiza.

Nadie como M. Dinet ha sabido restituir, en grandes piezas muy acabadas, la figura tuorbadora, sensual hasta la animalidad y llena de un encanto bravío, del Ouled-Nail. Estamos lejos de las *turquerías* convencionales, de los cachivaches de taller, de las brillantes naturalezas muertas, del oropel romántico y sobre todo del recuerdo académico que, hasta frente al modelo, se esforzaba en hallar las proporciones griegas y la falsa nobleza clásica. Tenemos ante nosotros a la cortesana bíblica, la mujer traspasada de perfumes, cubierta de amuletos y de signos, el ídolo voluptuoso de tez húmeda y lisa, de musculatura de panterita, de ojos sin pensamientos, de risa acariciadora y cruel, la africana que enloquecía a los rudos italiotes, de cara afeitada, y que ellos llevarán a Roma, después de los saqueos. Ahí está, pasiva y astuta, adornada como un ídolo de bronce y de piedra, cuya ornamentación rústica guarda todavía en su dibujo el simbolismo de los cultos desaparecidos. Un tinte ardiente cubre la línea perfecta de su cuerpo hermoso; su cabellera azulada a fuerza de negrura es la crin de una bestia de Libia y el *henné* enrojece sus uñas.

Sus adoradores y sus hermanos no son pintados con menos fuerza y verdad. En algunos cuadros, M. Dinet los ha aproximado a ella para expresar los dúos de amor, –tan alejados de la insipidez de los nuestros– de esos felinos, y supo hacer vibrar en sus confrontaciones silenciosas todas las atracciones, todas las locuras de un instinto destinado, abrasado por el sol o alentado por la complicidad de la divina claridad de la luna, en las noches. Y esos idilios bárbaros quedan único en el arte actual. Guillaumet presintió el dominio donde reina M. Dinet, pero no se hubiese atrevido a pintarlos.

La ilustración de tres colecciones islámicas ha sido pedida a M. Dinet por el editor Piazza, quien realizó los más hermosos libros de arte de la librería francesa desde diez años. Uno de ellos es la bella y terrible leyenda de *Antar*, la otra contiene suaves poemas de amor bajo el título de *La primavera de los corazones*, y el tercero, *Los espejismos*, nos inicia en la vida árabe, esos dos últimos escritos por Aliman ben Ibrahim. Son maravillas. En estas proporciones restringidas, el talento del artista ha conservado todo su poderío, toda su maestría en la restitución de la vida, pero le adjuntó algo de preciosidad lujosa como para la iluminación de un misal. Ahí se inscriben los tipos árabes más variados, niños, ancianos, jóvenes, mercaderes, guerreros y cortesanas, en la decoración radiosa y orgullosamente pobre de los aduares y los campamentos; ahí revive el verdadero Islam. Es arte, es arte mayor. Es infinitamente superior a esa pintura de exposición colonial, embadurnada de índigo, de yeso, de oro amarillo y de azúcar rosada, de la cual enseña cada salón muestras adocenadas, caricatura del verdadero orientalismo. Cuando una interpretación del Oriente y del África no es simplemente la fantasía de un bello sueño, como la entendió Delacroix en sus principios, o como la entienden Frank Brangwyn o Edmund Dulacen sus deslumbradoras creaciones neopersas, tiene que ser lo que de ella hace M. Dinet: la rigurosa restitución de la verdad, el estudio del carácter, acabado con la voluntad paciente de un Holbein.

Al buscar exclusivamente esta verdad, M. Dinet pudo, a las veces, darnos la emoción del misterio en la evidencia y en la claridad lo mismo que en el enigma y la sombra, y más creemos ver bien, más entendemos asimismo que solo poseemos apariencias. En el reflejo metálico de los ojos de aquellos árabes que pinta M. Dinet, hay un fatalismo que no se parece a los que en Europa llamamos pensamiento y que, sin embargo, esconde extraños secretos. En estos organismos de brutos hermosos, flexibles y vigorosos, algo hay que nos turba: la irritante cuestión de saber hasta qué punto vive en ellos alguna intelectualidad análoga a la nuestra. ¡Su risa es tan inquietante, la expresión de su amor es tan salvaje! Estos seres nos dan la sensacion de otro mundo, nos desconciertan, nos atemorizan y nos atraen. Los observamos, y poco a poco nos fascinan, nos conocen enteritos antes de que los hayamos entendido. Es este encanto que M. Dinet ha de haber sufrido y nos lo sugiere con sus obras. Comprendemos al verlas, la atracción del desierto, de su vida libre, de energía sin control, lejos de las ciudades y de la mentira convencional de la sociedad. Se concibe el deseo irresistible de llevar en él una existencia a la vez activa y contemplativa, existencia en la cual, como lo deseaba Baudelaire, la acción es hermana del sueño, y que la civilización tan celebrada, acabó por hacer imposible en sus dominios. Dicha existencia, el artista quiso vivirla y la vivió. ¡Hombre afortunado; obra más afortunada aún! Siempre sabia y sana, siempre viviente y a veces, de una fuerza de síntesis a la que solamente alcanzan los verdaderos maestros…

➤ Erwin Esslinger. **Prólogo**[2]

Alentado por algunos de mis clientes *amateurs* de la República Argentina, decidí exponer este año una colección de unos cuarenta cuadros escogidos en la Galería A.-M. Reitlinger, de París.

No es por la cantidad que pretendo llamar la atención del Gran Público de Buenos Aires, sino por la calidad de cada una de las obras que traigo y que, sin duda alguna, serán apreciadas por su valor real.

Los *amateurs* argentinos verán con placer este bello trozo de pintura que es el G*entilhombre Louis XIII*, de Ferdinand Roybet; es una página de primer orden y digna de las más bellas colecciones; verán con emoción la *Pescadora de Boulogne*, de Jules Adler, que es una de sus mejores telas, comparable a su cuadro adquirido por el Museo de Buenos Aires y que puede competir fácilmente; por lo demás, se trata de una obra muy conocida por los *amateurs* parisinos.

También recomiendo ese bello estudio, de Boudin, cuyo cielo es de una fuerza realmente emocionante.

Todos los coleccionistas recuerdan aún las exposiciones particulares de Gaston Guignard y Guirand de Scévola, que obtuvieron tanto éxito en Sudamérica, volveremos pues a ver con placer las firmas de dichos artistas en esta colección.

Concentraré la atención de los visitantes de mi exposición en la serie de cuadros de pequeñas dimensiones, fáciles de colocar, que son todos de artistas talentosos, muy conocidos en París.

[2] Erwin Esslinger. [Préface]. En *Exposition de la Galerie A.-M. Reitlinger de París.* Buenos Aires. Galería de Arte Miguel V. Voglhut, 1913, [s.p.].

Los interiores de Versailles de Rosenberg, y los suelos en flor de Charmaison, serán saboreados como notas verdaderamente artísticas.

Las acuarelas del maestro Harpignies, tan famosas en Francia, son de una nota clara y alegre.

Y los que aprecian los cuadros de figuras, los temas de género y los interiores, encontrarán una selección muy interesante; de la Escuela Española, todos conocen muy bien al pintor Luis Jiménez, que consigue cada año el éxito más franco en toda Sudamérica; Reyna, Cardona, Garrido son otros tantos nombres conocidos. Finalmente, una bonita serie de aguafuertes en color, de Peter Destéract, merece también la atención de los argentinos que han podido apreciar los expuestos en el Museo de Buenos Aires.

➤ Achille Segard. **René Ménard**[3]

El ideal para un pintor al que los extranjeros conceden el honor de una exposición de conjunto sería escoger de toda su obra los cuadros más importantes y característicos para presentarlos según un orden lógico. Este ideal es desgraciadamente irrealizable. Cuando se trata de un pintor que alcanzó, como René Ménard la madurez plena de su edad y de su talento, la gran mayoría de sus obras más importantes se encuentran inmovilizadas en museos, colecciones privadas, o hasta en los monumentos donde sus pinturas sobre todo decorativas permanecen de ahí en adelante definitivamente fijas. Para obtener una visión global de la obra de René Ménard, un historiador de arte debe ir a recuperar los elementos indispensables a tal fin en el museo de Luxembourg en París, en las colecciones públicas y privadas más famosas de América y de Europa, en los monumentos para los cuales ha realizado "decoraciones".

Sin embargo, existe cierta cantidad de obras –según él más valiosas que las otras– de las cuales un artista solo logra separarse con dolor y que conserva celosamente lo más posible en el misterio de su taller. Unas, porque marcan una etapa de su evolución artística, otras, porque surgieron de un estado de sensibilidad que no volverá a repetirse, una u otra también, porque están ligadas a un recuerdo personal.

Los visitantes encontrarán en esta exposición algunas de estas obras selectas. Contribuyen –con los cuadros más recientes– a dar a esta exposición su carácter particular.

La carrera del señor René Ménard se ha desarrollado armoniosamente desde hace más de treinta años. No hubo error de orientación en los primeros años, ni incertidumbres sobre la meta a alcanzar o los medios a emplear, ni admiraciones irracionales que solo pueden desembocar en disgustos, ni entusiasmos súbitos seguidos de vueltas hacia atrás.

Contrariamente a tantos artistas que se buscan a sí mismos durante largos años y que pasan por un largo período de imitación y de tanteo, el señor René Ménard amó enseguida lo que debía amar para siempre. Los cuadros de la edad madura solo difieren de las obras de juventud por un arte más perfecto y una intensidad más grande. Se fue afinando y perfeccionando, pero siempre continuó por el camino que había trazado desde el principio.

[3] Achille Segard. "René Ménard". En *Exposition E.-René Ménard organisée par J. Allard & Boussod, Valadon & Cie.* Buenos Aires. Salón Philipon & Cie., 1913, p. 3-12.

Los maestros cuyas lecciones ha seguido en la Escuela de Bellas Artes pudieron enseñarle a dibujar una figura, no ejercieron influencia alguna ni en sus inspiraciones, ni en el refinamiento progresivo de su sensibilidad, ni en la elección de las temáticas que se convertirían en sus temáticas predilectas. El primer cuadro pintado por René Ménard cuando tenía veinte años mostraba ya un paisaje sumamente sosegado con algunas figuras desnudas con un movimiento muy calmado, y que parecen unidas a ese paisaje por una especie de sentimiento pastoral que no carece de majestuosidad. El dibujo de estas primeras obras no posee aún la precisión ni la libertad que se develarán en las obras ulteriores, el colorido no posee aún la riqueza de tonos ni de brillo que darán tanto valor a las futuras obras pero estos primeros cuadros ya se emparientan estrechamente con las obras de la madurez. Ellos no se parecen en nada a los de los profesores oficiales del señor Ménard. Demuestran ya una personalidad original y vigorosa.

¿Cuáles son les elementos esenciales que componen esta personalidad? Esto es difícil de definir en pocas palabras. Está fuera de toda discusión que el señor René Ménard es un pintor "clásico" y sin embargo se advierte entre sus admiradores los *amateurs* más decididos y los críticos decididamente ligados a lo que se denominó –dicho sea de paso, muy inadecuadamente– el arte moderno.

¿No existe entonces una antinomia entre la gran tradición clásica y la expresión más sincera de una sensibilidad de artista contemporáneo?

Precisamente es lo que demuestra la obra del señor René Ménard. Es una obra de un nuevo sentimiento y sin embargo en perfecto acuerdo con toda la gran tradición francesa. Transportados al Louvre a la sala del siglo de XVII, la mayoría de estos cuadros se encontrarían inmediatamente en concordancia con los Poussin y los Claude Gellée.

Ninguno de nuestros pintores, creo yo, es más naturalmente, ni más clásicamente francés. Posee las cualidades de nuestro siglo diecisiete: el orden, la emoción sincera pero disciplinada, la pureza del estilo, el perfecto arte de la composición, el gusto por la magnificencia y la habilidad de ejecución.

Es en estas grandes obras decorativas que estas cualidades aparecen de forma más manifiesta. Se imponen en las tres grandes carteleras de la Facultad de Derecho en París: *La edad de oro*, *El sueño antiguo* y *La vida pastoral* [1]. En las dos carteleras de la biblioteca de la Sorbonne se destacan de la misma manera: *El Templo* y *Le Golfo*. Las encontramos en *La labranza* hoy encolada en la escalera de honor de la Caja de Ahorros de Marsella y creo que es cierto decir que no existe un cuadro, un estudio, un dibujo que hayan surgido del pincel o del lápiz del señor René Ménard que no revelen las mismas características. El orden clásico y el sentimiento de la belleza tranquila son tan naturales como son naturales a otros artistas la búsqueda inquieta de las novedades efímeras, el nerviosismo tumultuoso y el deseo de sorprender.

¡Observen en esta exposición esta serie de paisajes tranquilos donde las líneas armoniosas relatan con sencillez la belleza de los espectáculos de la naturaleza y el placer de admirarlos! ¡Cómo se siente que el pintor experimentaba una viva emoción antes sus ojos, frente a estos hermosos paisajes de bosques, de cielos o de llanuras, y cómo se siente que ha transpuesto con alegría en el ámbito de las emociones intelectuales y pictóricas, las sensaciones meramente visuales que se ofrecían a su mirada!

He aquí por ejemplo *La ninfa de los bosques* que fue expuesta por primera vez en 1912 en la exposición internacional de Venecia. Seguramente el señor René Ménard vio un día en un recodo de una ruta o de un sendero, este rincón de bosque verde oscuro acentuado, sobre nuestra izquierda, por el ramillete pelirrojo de árboles ya tocados por el otoño, bajo un cielo gris azulado cruzado por nubes y que influencia a través de miles de reflejos el espejo de agua sobre el cual duermen algunas hierbas acuáticas.

En esta atmósfera de naturaleza, imaginó colocar una figura femenina desnuda en una actitud de lo más simple, armoniosa, y que podría semejarse al "pensamiento del lugar". Un esfuerzo de la memoria determinó el impulso de la imaginación. Dibujos al lápiz negro, estudios pintados delante del motivo fijaron sobre el papel o sobre la tela lo esencial de este paisaje, las armonías de color que lo vivificaban, y otros estudios precisaron en el taller las bellas formas de una figura femenina digna de ser comparada con las que antaño sirvieron de modelo a las estatuas griegas. De esta doble serie de estudios y de búsquedas, la obra que ustedes tienen delante de sus ojos surgió lenta y obstinadamente. ¡Se encuentra delante nuestro: tonalidades rubias y tiernas de esta figura de mujer en este paisaje verde oscuro en el momento ya misterioso del crepúsculo que comienza! Sus modelados son ligeros y como cautos, el sentimiento general de la vida individual se atenúa y se confunde con el sentimiento general de la vida universal que aviva todo el paisaje. Ella es casta. Es juvenil. Podríamos compararla con una joven cazadora o aun con Diana. Un no sé qué de eternidad magnifica nuestra emoción. Nos sentimos ante una obra que se asemeja a las obras maestras de todos los países y de todos los tiempos.

Es precisamente uno de los caracteres importantes de la personalidad del señor René Ménard, este don para descubrir bajo las apariencias de las cosas su carácter duradero y, por una especie de instinto más que por un esfuerzo de voluntad, de abstraer ante un paisaje o un modelo todo lo que pueda contener algo anecdótico o superficial para solo retener lo esencial.

Miremos juntos esta *Acrópolis*. Es ante todo y casi exclusivamente una visión de pintor. Bajo un cielo de pizarra donde se infla una espesa nube con reflejos cobrizos, las sagradas ruinas del monumento parecen bañadas por una luz rosada casi dorada. Las cuestas de la colina que esta columnata rebasa están compuestas por terrenos nítidamente individualizados: aquí una vegetación primaveral de un verde muy tierno, muy intenso, de una frescura en la cual sin embargo aún se huele algo de la acidez de los besos de marzo. Un poco más abajo, la tierra donde pastan algunas ovejas está todavía seca y como esterilizada por el invierno. En el fondo y hacia la derecha, las montañas del Humêttos son de un gris ceniza y las ruinas del Pnux, en primer plano y a nuestra derecha, son notas muy sombrías, luces frías que sostienen el cuadro y responden al azul casi negro de las grandes sombras transportadas por las nubes oscuras en la parte superior izquierda de la composición. El cuadro ha sido entonces concebido como una armonía de colores y, si se quiere, como una copia exacta de la realidad: tonos verdes y rojizos sostenidos por los valores sordos de las ruinas del Pnyx y del azul oscuro de la montaña que se armoniza con los tonos de pizarra del cielo tormentoso donde se mezclan el blanco y el cobre de las nubes para realzar el motivo dominante de toda la obra: la columnata rosa y oro.

Del punto de vista meramente pictórico, este cuadro se basta entonces a sí mismo y merece nuestra admiración. ¿Quién no siente sin embargo que, en este cuadro como en los de-

más, el espíritu anima la materia y que el sentimiento poético, el respeto por ese suelo ilustre, la admiración por las obras maestras del arte griego y por lo admirable de la civilización de la época de Pericles cantan unánimemente más allá del motivo particular para tocar en ustedes fibras profundas?

Podríamos observar lo mismo a propósito del *Vaquero* que junta sus vacas en manada en la costa de un mar turquesa pálido en un paisaje antiguo donde los rayos del sol poniente lanzan notas de oro rojizo.

Sucede lo mismo con *Las dríadas* que se juntan calmas y armoniosas junto a sus cabras en un paisaje compuesto por una pradera de un verde primaveral que delimitan montañas cercanas de un azul púrpura y sobre el cual se expande un cielo azul verdoso muy dramático, muy tormentoso, cruzado por espesas nubes cobrizas y en el cual se presienten todas las violencias atmosféricas que estallarán quizá en cualquier momento.

Notaremos en este cuadro como en los demás la intensidad sobria del color, la violencia refrenada de las armonías de los tonos, la audacia de ciertas notas que podrían ser disonantes y sin embargo la armonía majestuosa del conjunto.

El señor René Ménard ha viajado mucho. De los dos cuadros que acabo de mencionar, uno ha sido realizado en Egine y el otro en las montañas de Estérel no lejos de Fréjus. Trabajó mucho en el bosque de Fontainebleau, recorrió toda la cuenca del Mediterráneo, se detuvo durante mucho tiempo en Sicilia regresó a trabajar en Aigües-Mortes. Ya sea en Francia o en Italia, en Sicilia, en Grecia o en otra parte, en todo lugar quiso encontrarse a sí mismo y los lugares que escogió son los que concuerdan más íntimamente con la expresión de su propia sensibilidad.

¡Admiren también en esta exposición *El charco al anochecer* tan apacible, tan conmovedor y, desde el punto de vista pictórico tan vigoroso y tan bello! Admiren*La pineta* realizada en Ravenna y que nos muestra el sol que se acuesta alumbrando a contraluz el conjunto sombrío de los pinos que se reflejan en el agua. Admiren también estas *Bañistas*, este *Crepúsculo* y esta *Bahía de Ermonez* donde la leyenda quiere que Nausicaa haya sido vista por Ulises y que el señor Ménard pintó con exactitud y con amor como si los recuerdos y el lirismo de Homero animaran su mano y su obra!

Estos motivos y esta manera de interpretarlos son tan naturales en la mente del señor René Ménard que uno siente realmente que concuerdan en lo más íntimo y en lo más profundo de su sensibilidad. Desde su niñez vivió en París en un ambiente de cultura elevada y de educación clásica. Su abuelo era librero en la plaza de la Sorbona[2]. Su padre era un pintor de gran talento, amigo de Troyon, Corot y Daubigny y fue el director de la Escuela de Arte decorativo. Su tío era el famoso helenista Louis Ménard, y la intimidad fue siempre muy grande entre el autor de los *Ensueños de un pagano místico* y el niño o el adolescente que iba a convertirse en el pintor de las tierras antiguas.

Tal vez el gran mérito del señor René Ménard haya sido no perturbar el trabajo lento y progresivo de la herencia, la educación y las aspiraciones instintivas. Se ha desarrollado "según su naturaleza" y todas sus obras concuerdan íntimamente con nuestra historia, nuestros gustos hereditarios, y con nuestra tradición clásica enriquecida y renovada por una visión personal de la naturaleza y de los hombres. En nuestra época tan extrañamente nerviosa y agitada, dan la impresión de la calma, la certeza y la serenidad. Este arte no mira ni anticipa. Llega a

la hora indicada. Se encuentra en su lugar. Es un eslabón de la cadena que los franceses tienen derecho a desear que sea interminable.

(1) Los visitantes de nuestra exposición encontrarán en los dos pasteles que llevan los números 21 y 22 las magníficas composiciones de estas dos tablas decorativas.
(2) La línea de sus ascendentes, pura de alianza extranjera, se mezcla en el siglo XVII, de parte de su madre, con un rama campesina establecida en Ile-de-France.

➤ Charles Brunner. **Prólogo**[4]

Presentando a los *amateurs* de Buenos Aires, esta nueva colección de cuadros antiguos donde casi todas las escuelas se encuentran representadas, me guió la idea de someter a su juicio iluminado, manifestaciones muy variadas del arte, susceptibles de interesar los gustos más delicados.

Entre los cuadros expuestos, merecen una mención especial: la magnífica *Anunciación* de José Antolinez, uno de los pintores españoles más grandes, muy poco conocido fuera de su país, cuyas obras muy escasas (el pintor murió a los 37 años) son muy buscadas; las decoraciones de Boucher, llenas de encanto y distinción; el majestuoso retrato del Cardenal-Infante Ferdinand, por Gaspar de Crayer, la *Judith*, obra excepcional de Abraham Janssens, quien fuera el rival de Rubens; el grandioso Ribera notable de expresión; las obras elegantes de Longhi; las composiciones de Ricci, de Robert Hubert; y el extraordinario retrato de joven Noble de Andrea del Sarto, etc.

Deseo que los amigos de las artes encuentren en esta selección las obras que desean para enriquecer o completar sus colecciones. Pueden aún adquirirlas en condiciones favorables, pero tal vez no siga siendo así, ya que los precios de los cuadros antiguos irreprochables por su calidad y su conservación aumentan cada año. Muy solicitados, cada vez son más difíciles de conseguir y se pagan cada vez más caro.

➤ L. Roger-Milès. **Introducción**[5]

Una casualidad de la cual me alegro, me proporcionó la alegría de visitar por adelantado esta exposición que se inaugura en Buenos Aires y que se preparaba en París, en las Galerías Georges Petit. En realidad, –tentación que me perdonarán– me interesaba expresar mi opinión de crítico a su respecto: es la manía de los hombres que se encuentran en el ocaso de la vida no dejar escapar la ocasión de volver a decir lo que fue el placer y el orgullo de su carrera y de felicitar la obra de los artistas para los que han luchado, y que se han elevado a la gloria por una labor incesante.

[4] Charles Brunner. "Préface". En *Tableaux anciens. Exposition Charles Brunner.* Buenos Aires. Galerías Witcomb, 1921. [s.p.].

[5] L. Roger-Milès. "Introduction". En *Galeries Georges Petit. Exposition de Tableaux organisée par Domingo Viau.* Buenos Aires. Salón Witcomb, 1924, p. 5-15.

Las obras aquí reunidas son el resultado de una selección: su número es limitado, pero su calidad se aproxima bastante a lo excepcional y era necesario que fuera de este modo. El gusto, en materia de arte, se desarrolla según un proceso lógico al que los pueblos no pueden escapar, y que la moda no puede reclamar como suyo, porque el gusto es el fruto de una lenta, pero acertada educación. Sin embargo, la República Argentina aprovechó magníficamente esta educación: se encuentra en el primer puesto de la civilización latina y los artistas que nos gustan, los maestros cuyas ardientes luchas hemos compartido, le gustan a su vez, los comprende, los adopta. Por lo cual, estoy seguro que ningún cuadro, entre los que van a ser mostrados, dejará indiferentes a los visitantes. Solo se trata de obras, –obras maestras, podríamos decir– de artistas que marcan, en forma precisa, las etapas variadas del arte moderno.

Antes de detenernos ante los cuadros cuya reunión constituye un conjunto tan acertado, regocijémonos en este pensamiento de Victor Cousin: " El ideal sin la realidad carece de vida, pero la realidad sin el ideal carece de belleza. Ambos precisan reunirse, tenderse la mano y aliarse. Solo así las cosas bellas pueden ser concluidas. La belleza es un ideal absoluto y no una mera copia de la naturaleza perfecta."

Los pintores deben encaminarse, con sus distintas fórmulas, sino contrarias, a la conquista de principios idénticos, y vamos a descubrir cómo los maestros de la Escuela de 1830 y los maestros de la Escuela impresionista encararon su misión de reveladores de la verdad y del ideal.

Tomemos a Corot, cuya *Entrada al pueblo de Luzancy* nos atrae: lo que uno percibe inmediatamente, es su emoción, su sentimiento frente a la naturaleza: sus ideas son esencialmente del ámbito de la pintura; las expresa sin artificio, sin brillo engañoso, con una voluntad inflexible de permanecer verdadero, sin dejar de escuchar la inefable poesía que canta su alma. Había conservado su inocencia, como Michallon se lo había aconsejado en sus comienzos, y gracias a esta inocencia, no exenta de fantasía, había imaginado los horizontes aún con bruma del paisaje romántico: porque uno puede negarlo, durante gran parte de su vida, Corot fue un romántico con una inspiración sentimental y elevada, completamente inclinado hacia el ideal y adecuando la naturaleza y el sentido que poseía a la traducción de este ideal. Es un evocador sublime de poesía: penetró la intimidad de la naturaleza. Donde lo vulgar solo ve elementos circundantes, para engañar su apetito de campo, escuchó cantar el cántico del infinito. Sabemos por demás cuánto tiempo fue necesario para que se haga justicia al arte de Corot. Así, el genio necesita largo tiempo para ser penetrado por la gente, que baja demasiado los ojos al presente, para levantarlos hacia el horizonte donde brilla el futuro.

Ya que acabo de hablar del paisaje de Corot, aquí expuesto, quiero pasar ahora al *Mercado de flores de la plaza Saint-Sulpice*, de J.- Ch. Cazin, también expuesto aquí, para comprender, de paso, el enlace directo que existe entre los dos pintores. Lejos he de pensar que Cazin se haya limitado a seguir la brecha abierta por Corot: hizo algo mejor, continuó la evolución comenzada por el maestro; nunca un alma enternecida interpretó la naturaleza con tanta sinceridad ni con tanta sensibilidad emocional. Si no desconfiara excesivamente de las expresiones sintéticas, diría que Cazin es pintor de ambientes. Ciertamente, sus paisajes, como vegetación, árboles, tierras, casas, son de una visión precisa y justa, excelente, sólida; pero, más arriba, se encuentra el espacio, el cielo, esa envoltura de una inmensidad impene-

trable, a la vez invisible y sensible, de la cual ha mostrado una aguda comprensión, por una extraordinaria habilidad de traducción. La verdad aparece ante nosotros tan intensa en su pintura, que, al instante, no nos preocupamos por sus procesos de ejecución.

También veo algunas obras cuyos autores forman parte de la falange admirable de los naturistas de 1830, Diaz, Victor Dupré, Veyrassat, Lépine, Boudin, Ch. Jacque. Es preciso citar a cada uno de ellos a través de un comentario esencial.

Diaz de la Peña, que era de Bordeaux, y poseía vehemencia e imaginación, fue un improvisador maravilloso. Había visto y comprendido bien el esplendor del bosque, en Barbizon; pero si le gustaba contarlo solo, como lo hace en *El charco debajo del bosque, en otoño*, junto a los árboles vestidos con ricas frondosidades, le gustaba a menudo, en el decorado del bosque, una evocación de cuento de hadas o de égloga antigua de mitología familiar.

En Eugène Boudin y Stanislas Lépine, encontramos dos temperamentos diferentes, aún más ávidos de intimidad. Eugène Boudin, criado a orillas del mar, en la brutal armonía de las olas, con el espectáculo siempre renovado de los barcos, los marineros y los pescadores, logró de la manera más completa posible la idea que debe hacerse del pintor marino; esto puede ser juzgado por su *Rada de Camaret, tiempo nublado,* y por sus *Barcos de pesca en el puerto de Fécamp*, *tiempo gris*. Cada trozo que firmó marca un aspecto en el tiempo; adivinamos que todos sus efectos han sido vistos; el carácter de delicadeza extrema de su manera, la fineza de sus tonos, el encanto penetrante de su cromatismo, donde se revela un colorista de raza, todas estas cualidades son las de quienes llevan un nombre, sin gran peligro, a través de las generaciones.

Stanislas Lépine, cuyo A*ntiguo puerto de Caen* es tan original, es uno de los ejemplos más sorprendentes y más tristes de lo que es la vida de un artista en el que se ensaña la mala suerte, la constante malevolencia del destino. Esta vida, transcurrida en la miseria, nos ofrece el espectáculo más lastimoso que pudiera existir y del que se justifica que nos avergoncemos, todos en cuanto somos, nosotros que pertenecemos a una sociedad donde pueden aún encontrarse estas lamentables historias.

Lépine, a pesar de las ásperas luchas secretas, aparece ante nosotros como un soñador, melancólico y dulce, sin amargura, como un calmo poeta resignado, que sabe saborear, sino los esplendores de los soles de oro resplandeciente, al menos los cielos aún muy azules, si son subrayados en algunas partes por lentos nubarrones grises. Ama la paz de las soledades, buena adormecedora de las preocupaciones humanas, y la luz disminuida de los crepúsculos. ¡Escucha constantemente lo íntimo nocturno, el eterno arpegio menor de su ser! Pero la gente no escuchó durante mucho tiempo esta confidencia encantadora que confiaba a sus obras, y que lo conquistará si se toma el trabajo de escucharla. Los *amateurs* de hoy lo vengan de los rigores ciegos del pasado.

Victor Dupré es representado en este conjunto a través de dos obras: *Vacas bebiendo en el charco* y *Antigua granja a orillas de un río* (paisaje de Berry); dos páginas de un arte sólido y simpático, ante los cuales algunos *amateurs* expresarían su entusiasmo, si estuvieran firmadas por Jules Dupré. En cuanto a mí, no me privo de expresar mi entusiasmo, incluso con el nombre de Victor Dupré, e insisto en considerar soberanamente injusto que no se quiera reconocer, con igual valor estético, el talento de Jules y de Victor Dupré.

De Charles E. Jacque, también dos obras: *Interior de establo*, que fue uno de los éxitos del Salón de París de 1894, y *Rebaño de ovejas en el linde del bosque*, dos obras que permiten conocer bien al maestro pintor de animales. Toda la dificultad de expresión viviente en el arte del pintor de animales consiste en no dar a las bestias ni demasiado pensamiento, ni demasiado poco. En tanto el hombre no haya resuelto la cuestión del alma de los animales –y se asegurará bien de no resolverla jamás–, existirá un peligro para el observador que encontrara inteligencia en un asno, e ingenuidad sonriente en una vaca. Y sin embargo, cuando uno vive un poco entre los animales –que nos comprenden y nos obedecen, y a los que nosotros no comprendemos–, no demoramos en notar el juego esencialmente variado de su fisonomía; esta variedad es infinita, como las mismas causas que le dan origen, y por el hecho de que Ch. Jacque se atrevió a fijar, en este sentido, todas sus observaciones, es y seguirá siendo uno de los maestros pintores de animales de la granja más poderosos y originales.

En la obra de Jacque, hay una nota a la que el maestro le ha dado una poesía muy particular, es la hora tardía en la que las tierras y las lanas exhalan un vaho diáfano, una serenidad augusta, un hechizo sosegado, por el cual pasa un aire puro, en el que canta la melancolía de la vida humana, sintetizada en la silueta áspera y sombría del pastor o del labrador. En este aspecto del pensamiento, hay trozos de relevancia, que arrancan un grito de admiración y que dan que pensar.

Señalo también, con una palabra, algunos cuadros en los que hubiera deseado poder detenerme: *El descanso de los segadores*, divertida visión de Veyrassat, el brillante pintor de los campos fecundos; *La cesta de rosas*, de Fantin-Latour, una obra maestra que fue el orgullo de la colección de Carels, de Gand, y que el maestro marcó con su genial garra; el *Muchachito de oficina*, de Eugène Carrière, un delicioso trozo de pintura de ese encantador misterioso y tierno; *En el hipódromo de Longchamp*, de J.-L. Feria, donde uno encuentra su semejanza al arte de Degas; la *Muchacha pelirroja*, una figura de Henner a la manera seductora y fuerte del maestro; *Sol brumoso sobre los estanques*, de François-Auguste Ravier, gran pintor insuficientemente conocido; y la *Gran Hermana*, obra muy importante de W. Bouguereau, obra que fuera un éxito de la Exposición universal de 1878 y que formó parte de la colección de Donatis.

Y llego a los que, para interpretar mejor la vida en las cosas, y también las cosas en la vida, exigieron a su marcada sensibilidad nuevas formas que solo se impusieron a fuerza de luchas, y que debieron soportar el ataque de las iniquidades más injustas. He aquí A. Sisley con tres pinturas admirables: *Moret, el puente y los molinos*, *El campo de Arenillas, fines de mayo*, y *Paisaje a orillas del Loing*. ¡Sisley! Se había creado un lugar aparte en la escuela impresionista, por sus investigaciones constantes de transparencia etérea, por su preocupación de los ambientes claros que lo rodeaban, y de la serenidad y la dulzura que revela la naturaleza cuando se la estudia solo desde el punto de vista estético. Dotado de una visión excelentemente acertada, al poseer la pasión de la magnitud, pero la pasión inteligente, que no se satisface con mirar y se esfuerza en demasía para entender; al seguir siendo un pintor que vibra de emoción, Sisley, en distintos países, pero sobre todo en este recoveco pintoresco de Moret, que profundizó bellamente, Sisley supo traducir la naturaleza con una verdad de efecto y una delicada sensación, que nadie logró superar. Y como ha sido un alma excepcional y una conciencia proba, se defendió valientemente contra la tentación del traba-

jo fácil, de la fórmula acertada, a la que el artista vuelve a veces inconscientemente, otras, por una concesión interesada, apenas excusable en el éxito, cuando la hora de éxito solo sonó después de largos años de lucha. En él, nada igual: ¿que hizo? Observó la naturaleza con ojos apasionados, tiernos, enardecidos de deseo y de emoción; la amó en todas las estaciones, escuchó sus susurros en todos los tiempos; y su pincel no traicionó, porque las imágenes despertadas por la vista se habían controlado en su corazón. Advirtió en la llanura, en los bosques, a lo largo de los caminos, en las aguas temblorosas del río, los gestos de las cosas y el movimiento, y gracias a una síntesis extremadamente precisa, aunque libre, tradujo la vida en lo que posee de más real.

Sus cielos han sido sobre todo su constante preocupación; por eso ocultan delicadezas imperceptibles, porque están hechos de lo que es sin ser, de inmensidad y de luces, de infinito en una palabra, del misterioso infinito que reina alrededor nuestro, en el aire que respiramos y llena las regiones inaccesibles donde se pierde nuestro pensamiento. En efecto, en Sisley, el paisaje está rodeado de cielo, sin ser aplastado: está protegido; no se trata de un chapado de azul y gris, que permanece sin vibración y, por consiguiente, fuera de la expresión de la naturaleza: delante del azul, que solo sirve de profundidad, un vapor impalpable flota en la atmósfera; uno percibe que el pintor se inspiró siempre en efectos vistos.

He aquí Claude Monet, cuya vejez magnífica no conoce aún descanso, y que tiene la suerte de vivir en plena gloria. Cuando uno observa la obra que se encuentra aquí, estas *Damiselas de Giverny* (camas puestas al tresbolillo en un campo), uno se da cuenta de que solo se trata de justicia que así sea; desde mucho tiempo, su incomparable virtuosismo le conquistó una enorme cantidad de admiradores, que se disputan sus obras. Su visión acertada y su brillante ejecución le permitieron poseer todas las audacias… y sus audacias se llaman a menudo obras maestras; tomó, de las estaciones, las horas extremas, y supo representarlas con brillo; los soles de fuego y las nieves más enlutadas lo sedujeron, y expresó la sensación que él sintió con una maestría por la cual se revela como jefe de escuela: nadie está mejor dotado para dibujar los rasgos de una intensidad, mejor armado para traducirlos con una perfección absoluta.

Si viajó, si estudió varias latitudes, nos mostró sin embargo que en un mismo lugar la infinita magia de un día que transcurre podía proporcionarle una variedad infinita de aspectos; es, ante todo, el pintor de las horas, más aún, el pintor de los instantes. El sol, ese gran mago, que regula a su antojo, con la ayuda de las nubes, el sentimentalismo del paisaje, tiene en Claude Monet el espectador más asiduo y más entusiasta que haya existido; el maestro busca capricho por doquier y organiza a su vez sus armonías: en el pueblo, cuyos tejados de finas aristas se dibujan, en las laderas de las colinas, entre almohadones de verdor; en el río, cuyo espejo está hecho de mil facetas y de pequeñas olas que chapotean contra la panza de las chalanas o de los barcos; en el arroyo que el puente, en la niebla, cruza en una línea precisa; en el mar y en la ciudad, en la arquitectura; en todos lados, lo que Claude Monet estudia, no solo como pintor, pero también como decorador de la talla de Puvis de Chavannes –como las *Damiselas de Giverny*– es el sol, es el juego de la luz que se aferra a las cosas, es el sorprendente envoltorio de claridad que presta a la naturaleza su ornamento fugitivo, cambiante, inquietante.

He aquí Camille Pisarro con *Los tejados*, *El camino ascendente a Eragny (Oise)* y *Campesina sentada atándose los cordones*, tres cuadros de gran importancia. Con este nombre, tal vez los *amateurs* que visitarán esta exposición evocarán, por haberla visto, hace unos treinta años, la figura de patriarca del maestro, cuya larga misión bien cumplida inspira a los que siguieron las etapas laboriosas, el respeto y la admiración. Los tres cuadros cuyos títulos he citado anteriormente, han sido bien escogidos para probar que Pissarro tuvo dos preocupaciones en su obra: la interpretación de la naturaleza a través de las estaciones y la interpretación de los seres que ve nacer con la nota temblorosa de su anatomía especial y de su movimiento: todos los campos no se asemejan, tampoco los campesinos que trabajan allí. Son diferencias que el pintor sintió, y que fijó con una pincelada atractiva a fuerza de sinceridad; la atmósfera plana, diáfana, en lo alto, formando un fondo luminoso a este decorado constantemente renovado, y dando una idea de la quietud de la vida, allí donde los intereses humanos se borran ante la lenta evolución natural.

De Albert Lebourg, veo dos obras perfectamente representativas de su arte superior: *El Sena en Bougival por una mañana de verano*, que figuró en la exposición internacional de Bruselas en 1922 y formó parte de la antigua colección de Baillehache, y *La nieve en Auvernia, Pont-du-Château (Puy-de-Dôme)*, que perteneció a la antigua colección Cabruja, y son páginas delante de las cuales uno se entusiasma espontáneamente. En efecto, aquí se lo puede comprobar, hay tanta variedad en el arte de Lebourg, nos relata con tanta abundancia la euritmia de las estaciones y de las horas, y la magia augusta e incesante de las nubes que nunca se revela en él ni repetición, ni monotonía. Lebourg es un sentimental que nos emociona con un reflejo de árbol sobre el agua, con una nube que pasa, con un último rayo de sol poniente que arrastra en el cielo su clamor purpúreo; y es un maestro que, sin dudarlo, y con la modestia más extrema, trabajó para los siglos venideros.

Llego a un pintor que ocupa su lugar destacado de la escuela impresionista, Victor Vignon, que puede ser saboreado aquí con su delicioso *Paisaje de l'Ile-de-France*.

Parece que Victor Vignon puede invocar a los maestros de antes que poseían la sabiduría de no inventarse necesidades inútiles y que transportaban a su arte todo lo que la casualidad de la vida ponía en su camino, como si toda la naturaleza no fuera más que una inmensa catedral a cielo abierto, consagrada al culto eterno de la belleza. Durante toda su carrera, aislado, libre, sin la ambición estrecha donde se debilitan las voluntades, sin celosía mezquina que vuelve estériles los esfuerzos y debilita el coraje, Victor Vignon firmó obras maestras; y sin la amistad activa de algunos, su nombre sería ignorado, o casi, por el público. Pero de los que conocen su carrera, los que midieron la altiva dignidad de su vida, la elevación pura de su arte, no existía nadie que no lo amase.

Cuando un espectáculo cautivaba su atención, concebía inmediatamente su síntesis, equilibraba en conjunto las armonías; luego se entregaba a un estudio extraordinariamente profundo de los intervalos cromáticos, sin agregar nada que torne el arreglo artificial, sin evitar tampoco nada susceptible de atenuar lo pintoresco perseguido, o de no expresar toda emoción que él vivió; ya que usted entiende bien que Victor Vignon era un emotivo de una sensibilidad extrema. Con un temperamento tan perfectamente orientado hacia el lado de la cenestesia, no podía sentirse atraído de la misma manera por todos los efectos de todas las estaciones; su amor por el matiz –el estimado matiz de Baudelaire y de Verlaine–, lo hizo des-

viarse de los brillos mayores del verano. Lo que le agrada, es la claridad vacilante y fresca de la primavera, es sobre todo la belleza encantadora del otoño, cuando las tierras fecundas, pero un poco cansadas, se entregan a la melancolía –¡la melancolía, esa ternura razonada!– es también el invierno, no el invierno desolado, inundado de lluvia, con ramas lamentables, sino el invierno adormecido bajo una mortaja de nieve, el invierno con los árboles empolvados de blanco, como viejos marqueses, con techos de paja resplandecientes de mil diamantes bajo el sol pálido. He aquí lo que Victor Vignard cantó con toda la grandeza de su alma enternecida y buena, en sus poemas de colores.

Junto a estos maestros de la escuela impresionista, me gustaría hablar de un gran artista que fue un iniciador, y que aparece a la vez como el más impresionista de los románticos y el más romántico de los impresionistas: Félix Ziem, cuyas dos obras aquí expuestas, *La inundación de la plaza San Marco, en Venecia,* y *El canal en el borde de la piazzetta*, han sido hechas para justificar la vieja reputación mundial del pintor. Él solo, por el esfuerzo de una voluntad incapaz de flaquear, se elevó, por una labor infatigable, hasta la primera línea de nuestros maestros contemporáneos; está entre los más grandes de la escuela de 1830; y, en cuanto a su manera de pintar, quedó bastante poco esclavo de las fórmulas establecidas y de los éxitos adquiridos que exigen repeticiones estériles, por ser también un impresionista maravilloso. Dotado de un virtuosismo extraordinario, preparado, por la evolución continua de su pensamiento profundo, para la comprensión no solo de la naturaleza, sino también del alma de la naturaleza; al haber visitado todos los climas, observado todas las cosas, su interés se centró por instinto en las flores, el cielo, el mar, la luz, el sol, el espectáculo radiante capaz de cantar en él el hosanna de la naturaleza en fiesta, de la vida palpitante que abre las ventanas del ensueño, permitiendo a los espíritus morosos la expresión de la vida dolorosa que inclina la frente hacia la tierra.

¿Viajero decidido, en Holanda, Rusia, Oriente, qué sé yo? Volvió a ver a menudo los mismos lugares, y regresó cada vez más satisfecho por nuevas revelaciones para él, y enriquecido de nuevas revelaciones para nosotros. Pero Venecia sigue siendo la cuna de sus inspiraciones más estimadas. Allí, es la vida de antaño, o mejor dicho, un tipo de vida eterna que evoca; no le basta con mirar, observar, anotar: llevó más lejos, más profundamente la penetración; revivió épocas desaparecidas, se animó a través de la fantasmagoría de la luz que sirve de vehículo a un sueño histórico; escuchó cerca de cada palacio, de cada piedra, la palpitación discreta del pasado; interrogó a todas las horas y estaciones, preguntó a cada una su propia sensación, su expresión determinante, y creó una obra extraordinariamente variada y de una unidad extraordinaria, cuyo brillo toma, con el tiempo, los tonos ardientes y tiernos de la vieja orfebrería de oro. En esta Venecia, conoce todo, las plazas, las callejas, los canales, los *sotto-portico*, las cúpulas, los palacios, y como para agradecerles por la alegría que él recibe de ellos, los envuelve con todas las claridades que juegan sobre la paleta, los acaricia con rayos de sol, les prodiga, con un pincel incansable, las sonrisas de su arte, sonrisa perlada, sonrisa adornada con diamantes, sonrisa resplandeciente de amor que nunca se saciará.

El primer acto, esa figura embriagadora que nos atrapa con la primera mirada, nos proporciona la oportunidad de manifestar nuestro respeto hacia el talento de Besnard, ex director de la Escuela francesa de Roma y actual director de la Escuela nacional de Bellas Artes de París. Besnard, que es, como todos lo saben, uno de los decoradores más ilustres de

nuestros tiempos, es por excelencia un pintor de la mujer: pero no la interpreta en el marco limitado de su contemporaneidad; parece que solo quiere verla en la evolución de su edad y en un sincronismo armonioso de naturaleza: en él, la mujer se llama juventud, gracia, belleza; es la forma sensible y sensual en la que se encierra un alma, y ese alma ama, sufre, está feliz o melancólica, pensativa o alegre, bamboleada por los tumultos de la angustia o sosegada en el pensamiento sereno de la resignación. A su alrededor, no existen contingencias sociales, no existe toma de hábito inscrita en el calendario de la moda: no se trata más de un pintor de historia, sino de un pintor que mira la vida en su principio y fuera de su medida humana; si Besnard nos muestra un rostro atormentado por la preocupación, en el ambiente que lo circunda hay un pensamiento también preocupado; si, por el contrario, vio a una juventud en vena de coquetería, su figura se destaca sobre un decorado resplandeciente que sienta a la belleza. Junto a su poema de carne, canta un poema de luz; y solo son vibraciones de un cromatismo intensivo, en cuyo esplendor la forma se magnifica. Jamás una expresión de ensueño ha sido traducida con un sentimiento tan real de verdad, y jamás una imagen real, sorprendida en plena expansión de vida, ha aparecido envuelta por tanto ensueño. En el borde de los labios, hay suspiros y besos; en las miradas, hay infierno y cielo; en los cabellos negros o leonados, hay flujos de llamas y robusteces de cadenas; en las manos de gestos lentos, de líneas delgadas y espirituales, hay un tacto que puede ser liviano como el ala de una libélula o abrumador como una morsa de hierro; en la redondez aterciopelada del hombro, a menudo sin bufandas, hay caricias que atraen y fiebres que matan. Algunos califican a Besnard como realista, otros lo aprecian como poeta; es sobre todo un pintor magnífico, uno de los pintores más poderosos y uno de los más complejos de nuestra época, uno de los que, a la hora en que sonará para ellos el ocaso de la vida, verán su obra fuerte y bella irse, de un paso alegre, hacia la eterna juventud del porvenir.

La exposición comprende, por demás, algunos cuadros de pintores extranjeros de ayer y de antaño; es, en primer lugar, la gran tela de Brangwyn, *Los bucaneros,* que fue expuesta en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, luego, en 1894, en la Exposición Internacional de Venecia; obra resplandeciente de color y de carácter como le gustaba al pintor, con sus toques bruscos y sus armonías violentas, sin dejar de ser acertados. Brangwyn, es necesario recordarlo, había nacido en Brujas de padres ingleses. Luego, *Sacando la barca* de Sorolla y Bastida, un español, él, y uno de los coloristas más prestigiosos, formado por la escuela de arte de San Carlos, en Valencia; *Los preparativos para una carrera de toros*, de Eugenio Luca, pintor muy brillante, de la escuela española; *Venus y el Amor*, de William Etty, de quien la escuela inglesa está orgullosa, y que, por su fuerza de color, nos obliga a evocar a Eugène Delacroix; finalmente, un excelente paisaje, *El pasaje del vado*, de Philip Wouwerman, el célebre pintor holandés del siglo XVII.

Estos cuadros de otra época y de otras escuelas están aquí como instrumentos de comparación y para alertar a los visitantes contra un absolutismo ciego. En la actual manifestación de la pintura, manifestación que a veces nos arroja ante los ojos numerosas fealdades, invocándose como búsquedas super estéticas, a veces uno no está seguro del juicio en el que convendrá detenerse; uno posee la modestia de no querer derribar, con el primer golpe, resultados que tal vez solo testifican un esfuerzo inútil y la ingenuidad para participar en la esperanza que tantas innovaciones no serán audacias inútiles y repulsivas. La exposición, or-

ganizada con tanta mesura y una selección tan acertada, ayudando a la educación de la muchedumbre, pondrá a los *amateurs* al resguardo del error, que solo justificaría una tentación generosa para animar una tendencia audaz. Recordemos lo que La Bruyère escribió en una página de profunda sabiduría: "En el arte existe un punto de perfección, como de belleza o de madurez en la naturaleza; el que lo siente y lo ama posee un gusto perfecto, el que no lo siente y ama un poco por aquí y otro por allá posee un gusto defectuoso. Existe entonces un buen y un mal gusto, y se disputan gustos con fundamento." Los *amateurs* que vendrán a visitar esta exposición no tendrán nada que temer de este tipo de debates. Tengo la certeza que compartirán el sentimiento que despertó en mí, cuando estuve la otra mañana en la galería donde se reunieron todas estas bellas obras.

➤ G. J. Gros. **Prólogo**[6]

Cuando se toma el recaudo de hacer una selección de la producción de los maestros de la pintura contemporánea, de la que cuenta en lo que se denominó la Escuela de París y representa de hecho la elite de los pintores internacionales que eligieron como residencia la capital francesa, se puede en toda equidad poner sus obras en paralelo con las de los pintores antiguos. Ya que perpetúa no en la letra sino en la mente. Y eso es independencia.

Sucedió sin duda que aquellos que llevan la delantera en pintura no han sido siempre rigurosos para con ellos mismos en cuanto a la selección de las obras que muestran. Cuando la realización no llega al nivel de la intención, la gente pone el grito en el cielo y toma por testigo al cielo del hecho que se los está burlando. Los excesos pasan por bromas y las búsquedas por excesos. Pero que se realice una selección de pinturas personales contemporáneas buscadas desde larga data como se presenta el caso hoy y la razón de los modernos es escuchada.

El arte vivo que será mañana a su vez el arte clásico edifica su obra con lentitud, la elite que lo aprecia aumenta día a día. El honor de nuestra época habrá sido haber permitido a los artistas vivos, pioneros de un arte también vivo, no haber esperado estar muertos para conocer la gloria.

Por otra parte, veremos en el presente catálogo, cada uno de los artistas que participan en esta exposición nominativamente presente.

Estos pintores llamados Chagall, Daragnés, Dignimont, Dunoyer de Segonzac, Friesz, Kisling, Laglenne, Laprade, Launois, Lydis, Marquet, Luc Albert Moreau, Oudot, Van Dongen, Vertès, no han sido reunidos al azar. Forman un grupo de artistas puros que están ligados tan lejos, por su forma de trabajar, por técnicas contrarias a la razón como por fórmulas académicas.

Estos pintores podrían también haber sido unidos por ellos mismos. Ya que sucede que a los verdaderos artistas les gusta a veces sentirse codo a codo. Pero así como una ciudad, sus agrupaciones no se forman en un solo día. Es que tienen detrás de ellos todos los siglos que

[6] G. J. Gros. "Avant-propos". En *Exposición de pintores contemporáneos. L'École de Paris.* Buenos Aires. Galería Müller, agosto 1931.

su arte reclama. Hagan lo que hagan, quieran o no, de los más ricos a los más pobres, los artistas exponen siempre a través de las edades. Unos actúan con intenciones premeditadas, otros instintivamente, por afinidades secretas que les proporcionan las mismas tendencias.

Talentos tan diferentes pero de un espíritu tan comúnmente perfecto que hoy se agruparon, esos talentos de los cuales la mayoría ya recibieron la gran consagración, representan en nuestra época una selección natural propia para formar *amateurs* en el sentido puro de una palabra cuya aceptación fue también a menudo falseada por los especuladores. Antes de equivaler a un valor cotizado en el mundo de los *amateurs,* estas obras son ante todo cuadros que nos gusta mirar.

Querer una tela para colgarla en la pared de su departamento y no para ponerla en su ático o en su caja fuerte es la señal más evidente que esa tela nos agrada. El único secreto de un

Van Dongen, un Dunoyer de Segonzac, un Marquet, un Laprade, un Launois, es pintar para ellos mismos por amor, expresar algo y comunicar ese amor a los que los estiman.

Ya que cada uno pintó aquí según su corazón, ya sea el elegíaco y dulce Coubine, la curiosa Lydis, el sensible Dignimont, psicólogo deportivo, Daragnés mago del negro y blanco, Laglenne talentoso atormentado, Chagall fantasista soñador, Kisling, Oudot, ambos precisos con circunspección en distintos aspectos, Labourer cuentista ligero, virtuoso del rasgo…

Ojalá todo este grupo pueda expresar fuera de Francia en esta manifestación escogida y de las más apropiadas, la naturaleza misma de la pintura contemporánea.

➤ René Huyghe. **Introducción**[7]

Bien está para una nación tener un pasado, con la condición de que imponga un presente y un porvenir. Para la primera gran exposición que organiza en el continente sudamericano, Francia podría haber presentado su arte de la Edad Media, de intensa concentración espiritual, su arte del siglo XVII, hecho de seguro equilibrio y de grandeza voluntaria, o su arte del siglo XVIII maestro en refinamiento del bien vivir. Pareció más interesante mostrar la actualidad de su pensamiento.

Al reunir cerca de doscientas cincuenta obras maestras de los siglos XIX y XX, en su mayor parte consagradas por las exposiciones en que figuraron, espera aportar el testimonio de su perpetuo deseo de renovación. Muestra también la fecundidad de la concepción individualista de la vida, que constituye la calidad del siglo XIX. Francia, en la Edad Media como en el siglo XVII, ha conocido épocas de fuertes disciplinas colectivas, y sin embargo jamás superó ese siglo XIX en que cada individuo, sintiendo la responsabilidad de su propia creación, llegó hasta el último extremo de sí mismo y de su aporte a los demás hombres. Nada eminente se realiza en el mundo si no es por la inclinación consciente de una personalidad que, partiendo como vanguardia exploradora de las multitudes y corriendo por su propia cuenta la aventura de la sensibilidad y del espíritu, permite a sus contemporáneos o a los su-

[7] René Huyghe. "Introducción". *La pintura francesa desde el 1800 hasta nuestros días.* Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, julio-agosto de 1939, p. 25-30.

cesores enriquecer con una conquista ya probada del testimonio común. Ninguna época lo ha gozado más que el siglo XIX.

David e Ingres llevan a su máximum las disciplinas del pensamiento, Delacroix las aventuras de la imaginación, Courbet y Millet las potencias de lo real, Géricault y Daumier los ardores concentrados de la fuerza lírica; Manet y tras él los impresionistas descubren, inclusive, una nueva visión del mundo que, por primera vez, conquista el poder de fijar esa cosa impalpable: la luz.

De ese siglo esencial, era interesante mostrar las prolongaciones y las consecuencias. Por medio de una selección de obras que no pretende establecer una lista equitativa de laureados de la producción contemporánea, sino tan solo destacar con el auxilio de ejemplos característicos las principales corrientes que explican el arte moderno, se ha intentado dar el sentimiento de cómo, con independencia creciente, los pintores del siglo XX se empeñaron en explorar los diversos problemas planteados por la creación artística. Aislados del público a quien no se preocupan por complacer y a veces se sienten tentados de provocar, los modernos chocan, en el primer contacto, con el carácter absoluto de sus investigaciones y por su desprecio de lo consuetudinario. Todo un sector de la opinión les ha reprochado, en particular, su desdén de la realidad, de la cual se ha desligado para entregarse mejor a sus preocupaciones profundas: expresión del temperamento personal con el *fauvisme*; libre construcción de armonías casi musicales de la línea y del color con el cubismo; exploración de las fuentes desconocidas del instinto con el superrealismo. Pero el arte no está destinado a recordar y halagar lo que ya anida en nosotros; es su deber enriquecer nuestro capital corriente. La vida sería inútil si solo estuviera formada de costumbres; dejaría, por otra parte, de ser vida.

A continuación de esta segunda parte de la muestra, pareció útil presentar también a la última generación de pintores. Aquí, la elección ha sido más amplia, porque, a los treinta o cuarenta años, la aventura de una vida no está cumplida, y sus resultados son imprevisibles. Ante estos jóvenes se sentirá todo lo que los separa ya del arte llamado moderno. Percibieron y amaron todas sus riquezas; de ninguna de ellas renegaron, pero en su mayoría experimentaron el deseo de extraer de esa novedad los elementos de una concepción nuevamente más completa, más total, menos exclusiva. Sus predecesores, con audacia, fueron hasta el extremo de la dirección que se habían fijado; a ellos, les pareció que convenía organizar esas conquistas para que fuesen fecundas; prefieren a menudo sustituir o agregar el equilibrio a la intensidad y reorganizar un arte en que, librado de tradiciones muertas, gracias a la estética moderna, el pintor de hoy pueda establecer vínculos con las tradiciones vivas, alimentándolas con la herencia fecunda de sus predecesores.

Así, de David a nuestros días se desarrolla la evolución de la pintura francesa y de su corolario, el dibujo. Su vocación hereditaria se mantiene viva: unir a todas las curiosidades ese equilibrio profundo que es el don de humanidad. Ciertas razas son de genio clásico, otras de genio romántico; Francia se deja fácilmente tentar por cierto romanticismo, con tal de que pueda concluir en un clasicismo amplificado. Esa "razón" que siempre está en el corazón de los audaces es lo que debe comprenderse bien si se quiere percibir la verdadera esencia del genio francés, la que hace su fuerza y su continuidad.

Pero demás está explicarlo a un público argentino. La Argentina es uno de los países en que el arte francés es más conocido y mejor representado está; las colecciones notables que

le son consagradas, las exposiciones organizadas por el Museo Nacional de Bellas Artes y por la Asociación Amigos del Arte dan fe de ello. Por eso se ha deseado asociar algunas grandes colecciones argentinas a las grandes colecciones francesas, solicitando su participación en esta reunión de pinturas y dibujos. Como son muy conocidas para el público de Buenos Aires, los pedidos de préstamos se limitaron a un número reducido de ellas –a título de homenaje, podríamos decir– y a algunas piezas importantes que revelan el gusto y la inteligencia que presidieron su formación.

¿Será por la dosificación de los elementos que constituyeron su raza?, ¿será por la influencia del capital de cultura?, ¿será por la consecuencia de un clima relativamente moderado? El hecho es que existen entre el argentino y el francés afinidades que crean la comprensión inmediata. A ambos lados del Atlántico, las dos Repúblicas aseguran la continuidad del verdadero genio latino. Esta misión común, por encima de los acontecimientos y las condiciones económicas o políticas, forja un vínculo más secreto pero más indisoluble, porque implica una solidaridad de los caracteres mismos.

Hemos tenido la suerte de poder asociar esta exposición de pinturas y dibujos a una Exposición del Libro Francés que organizaba, por otra parte, el comité permanente de las Exposiciones del Libro Francés en el extranjero, presidido por M. Gillon con infinita competencia y actividad; M. L. Philippon, presidente del Círculo de la Librería y del Sindicato de los Editores, así como M. Rodolphe Rousseau, ex presidente del Círculo de la Librería, le aportaron el concurso más valioso y constante. Cerca de cinco mil volúmenes presentarán allí un panorama del pensamiento francés en los dominios más diversos. Será, en cierto modo, la respuesta a la hermosa exposición del Libro Argentino que tan brillantemente presentó el señor Aita en la Biblioteca Nacional de París, donde obtuvo tan rotundo éxito. No se dejará de notar la presentación original concebida por M. Jean-Charles Moreaux, uno de los arquitectos más destacados de la joven escuela.

Pareció natural proceder al empalme de las Artes Plásticas con el Libro por una serie de manifestaciones destinadas a realizar la transición del Arte al Pensamiento. En primer lugar, M. Julien Cain, administrador de la Biblioteca Nacional de París, consintió en confiarnos una porción importante de ese Museo de la Literatura que fue uno de los éxitos duraderos de la Exposición Internacional realizada en la capital francesa en 1937, y en el cual se definió un método totalmente nuevo de iniciación en las letras. La disposición de estos materiales, para su transporte a la Argentina, fue realizada gracias al concurso de Mlle. Adolphe, de la Biblioteca Nacional.

Una exposición de Encuadernaciones y la Exposición de los ilustradores del libro nos aproxima a las Artes Plásticas gracias a la amable colaboración de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos que preside el Doctor Eduardo J. Bullich. Se podrán admirar más de doscientos libros de gran valor, retrospectiva del arte de imprimir y encuadernar en Francia desde el siglo XV. La Exposición de los Ilustradores del Libro es la primera que ha elaborado la Sociedad Nacional del Libro Francés, presidida por M. Julien Cain. Se empeñó en reservar esa primicia a la Argentina. Gracias a los cuidados y el gusto de M. Daragnès, vicepresidente, y de M. Pierre Mornand, de la Biblioteca Nacional, secretario general, se podrá ver cómo los principales artistas contemporáneos se han adaptado en Francia al problema de la ilustración del libro, en que la expresión gráfica se combina tan estrechamente con la expresión intelectual.

A esos mismos artistas, volveremos a encontrarlos –en su mayoría– en la Exposición del Grabado, donde tradujeron esta vez su propia inspiración. La señora de Elizalde tuvo la bondad de poner a nuestra disposición las salas de Amigos del Arte, que dirige con tanta competencia, para una manifestación francesa. El Comité Nacional del Grabado Francés, que preside M. Lemoisne, conservador del Cabinet des estampes, confió a la Comisión de Exposiciones, presidida por M. Henry de Waroquier –que ha adquirido igual reputación en el arte de la pintura y del grabado– la tarea de proceder a una selección representativa de los principales grabadores, desde Méryon hasta nuestros días, pasando por el impresionismo, Manet, Degas, Renoir… El señor Ignacio Pirovano, director del Museo de Artes Decorativas de Buenos Aires, que se encontraba en París, cooperó con la mayor gentileza a la realización de este proyecto.

Por otra parte, la Chalcographie del Louvre, en que se conservan y siguen utilizándose las planchas encargadas por el Estado francés desde los tiempos de Luis XIV, ha enviado una serie de ejemplares extraídos de sus colecciones y que permitirán seguir el desarrollo de ese arte desde el siglo XVII.

Bastará dar un paso para llegar a ese otro arte gráfico, el dibujo, que servirá de introducción al conjunto de las pinturas.

No podríamos insistir demasiado en la ayuda constante y eficaz que los organizadores franceses recibieron tanto de S. E. el doctor Miguel Angel Cárcano, Embajador de la República Argentina en París, como del Comité Argentino y, particularmente, del señor Senador Antonio Santamarina, presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, –por otra parte conocedor ilustrado de la pintura francesa con la cual formó una admirable colección que, en Francia, figuraría entre las primeras– de don José León Pagano, eminente crítico de arte de *La Nación*" y director de Artes Plásticas, y de don Atilio Chiappori, que tan admirablemente cooperó a la organización de la muestra en el hermoso Museo que dirige.

De esos esfuerzos comunes surgió una exposición en que esperamos se reconocerá, en su unidad y su diversidad, el alma francesa. En momentos en que la humanidad inquieta se siente a veces tentada de buscar su destino en imperativos cuya simplicidad puede seducir a primera vista, propone la solución que constituyó el valor de la cultura latina, por la cual la Argentina y Francia se unen tan estrechamente: pedir a cada hombre que desarrolle libremente lo mejor de sí mismo y encuentre su razón de ser en la conciencia de su dignidad y de las obligaciones que ella impone a su pensamiento.

➤ F. Gilles de la Tourette. **Prefacio**[8]

Existía en París, en la época de Charcot, un grupo formado por varios de sus alumnos y entre ellos el profesor Pierre Marie, que evocan singularmente la figura del doctor Rafael A. Bullrich. Esos discípulos de Charcot, lo mismo que él, eran no sólo sabios cuyas introspecciones sensacionales permitieron a Freud crear el psicoanálisis, sino también adeptos fervientes de algunas artes plásticas.

[8] F. Gilles de la Tourette. "Prefacio". En *Catálogo de la colección Rafael A. Bullrich.* Buenos Aires. Adolfo Bullrich y Cía., 1945, p. 9-18.

Recuerdo en mi infancia, haber visto a Pierre Marie diseñar una biblioteca que debía ejecutarse con unas *boiseries* góticas compradas por él mismo, personalmente, a un modesto anticuario *du Marais*.

Cuántas veces he sorprendido al Dr. Bullrich estudiando un cuadro o escudriñando con vivo placer documentación sobre una obra que acababa de descubrir recientemente después de muchas visitas a numerosos *marchands* lo mismo que el *Amateur d'estampes* de Daumier.

Este hombre que había llegado a ser, únicamente en virtud de las facultades de su espíritu, uno de los miembros más importantes del cuerpo médico argentino, y cuyos trabajos científicos cifran varios volúmenes, tenía la facultad de mostrarse enteramente distinto ante una obra de arte. El sabio ávido de introspecciones exactas se sometía entonces a las fantasías de esa imaginación deformante que es la del verdadero creador en las artes plásticas e intentaba con amor y a menudo con éxito penetrar el alcance de esa otra forma de precisión.

Recuerdo con emoción esas comidas tan íntimas que daba en su armoniosa casa de la calle Galileo, en ese comedor semejante al de algún "hotel" holandés del siglo XVII, morada apacible y seria donde la alegría de vivir existía en los placeres sanos y refinados que nos procura una existencia edificada por una inteligencia noble, enemiga de todo paraíso artificial. Allí, el lamentado Henri Focillon, el más eminente de los estetas franceses, René Huyghe conservador de pinturas del Louvre, médicos como los profesores Sergent, Canuyt y muchos más, se habían sucedido. Típicamente argentino y queriendo con ternura a su patria, Bullrich que había vivido en Francia hasta la adolescencia, conservaba para este país un hondo sentimiento.

Después de comer nuestro amigo nos mostraba alguna nueva adquisición. Miraba su cuadro apaciblemente, con intimidad, lo tocaba y lo llevaba delicadamente entre sus dedos hábiles.

Se manifestaba respetuoso de la opinión de los demás, pero no confesaba un error hasta que no se estableciera sólidamente su nueva convicción; entonces, sin empecinamiento, abandonaba su idea. Otras veces se sentaba junto a la ventana y conversaba largamente sobre un artista, con ese placer tranquilo que demostraba también al escuchar una conferencia sobre algún tema artístico.

Le tenía cariño a cada una de las piezas de su colección por sí mismas y no por el aspecto decorativo que esas obras podían dar a su casa, de modo que en esa morada los cuadros estaban apretados unos al lado de otros como amigos que se hallan bien, juntos, y no desean separarse.

Antaño en Francia, cuando efectuaba sus estudios secundarios, había tomado lecciones de pintura con Jules Adler, después desistió quizás porque pensaba que no era su vocación; pero su sentimiento por los grandes pintores había quedado y más vivo aún con la edad.

Detrás de su mesa de trabajo había hecho colgar un fino paisaje de Marquet cuyos colores transparentes armonizan perfectamente con las líneas y los planos que lo construyen, corrigiendo con gran simplicidad aparente varios errores del impresionismo. Como yo le hiciere notar la espiritualidad tan fuerte de esa obra sin embargo sobria, me contestó en ese francés límpido, sin acento que era el suyo:

"Sin duda, tienen Uds. en Marquet una de las más puras expresiones de la pintura genuinamente francesa de hoy. Sigue siendo no obstante su aparente modestia y sus medios limitados, el descendiente de Jean Fouquet, pasando por Chardin, La Tour, David retratista y Corot".

Al decir esto, Bullrich me miraba con esos ojos un poco soñadores en ese rostro fino y sin embargo tan vigorosamente armado.

Esa mirada podría sorprender en un hombre de acción tan dinámica, si no se comprendiese que la acción intensa, profunda, es patrimonio las más de las veces de los verdaderos sabios y de los artistas dignos de ese nombre; y es así que estos tienen casi siempre un candor o una duda sobre ellos mismos que les saca ese aspecto de seguridad inmutable que es propia de los hombres de categoría secundaria.

Ese sentimiento por Marquet correspondía bien a la poderosa atracción que Rafael Bullrich había manifestado siempre por Francia. He tenido el honor de ser su íntimo amigo. Escribir estas líneas es para mí un deber y una expresión de mi amistad.

La colección cuyas obras hace conocer el presente catálogo comprende pinturas de diversos países y de distintas épocas. Indico aquí por escuelas, los cuadros más interesantes.

La escuela francesa estaría representada en primer lugar por una curiosa tabla, una *Sagrada familia* (nº 24), que me parece haber sido pintada en el siglo XVII, obra poco común desde el punto de vista iconográfico y plásticamente interesante. Este cuadro sería verosímilmente, de uno de esos *peintres de la réalité* novadores e intimistas que tanto cautivaron la atención del público en una de las exposiciones de la Orangerie en París. La Virgen, sobre todo, es particularmente encantadora.

De Francia en el siglo XVIII, *El arcángel San Miguel venciendo al demonio* (nº 27), que me complace conceder a la época Regencia. La construcción de los planos y el dibujo de las formas evocan todavía el siglo XVII; pero ciertos colores claros, ciertos acordes de verdes y de violáceos principalmente en las piernas de San Miguel, anuncian a Fragonard.

Un *Retrato de anciana* (nº 123), con contrastes de valores enérgicos y de tintas finamente tratadas en los múltiples detalles de su rostro surcado por la edad, me parece pertenecer al primer período de Th. Géricault.

El paisaje romántico está representado por un *Coucher de soleil dans les landes* (nº 162), de Théodore Rousseau, por un Dupré (nº 108) y por un encantador Diaz, *Le gué, soleil couchant* (nº 103). De Georges Michel, el iniciador, de quien Dupré decía que sus vistas despiertan en nuestro espíritu el canto de la alondra y que día a día cobra más importancia entre los entendidos, un bello paisaje, *Le chemin creux, temps d'orage* (nº 149), pintura muy extractada en su construcción y por eso viva para el espíritu actual y por otra parte de aspecto casi trágico. El *Paisaje* (nº 150), es quizás obra de juventud del mismo artista, pintada bajo la influencia de Jacobo Ruysdael quien con Rembrandt debía atraer antes que todos el amor de Michel. De Cabat, un *Paisaje* (nº 72), de delicadeza encantadora.

De Charles Daubigny, *Bords de l'Oise à Auvers* (nº 97), de verdes muy variados y sutilmente combinados, paisaje esencialmente francés por el temperamento del artista y por la naturaleza allí representada. Esta obra muestra cuán emparentado está a veces Daubigny con Corot, pero en Daubigny los detalles toman demasiada importancia mientras Corot en sus dimensiones restringidas crea una arquitectura íntima en la que lo esencial no pierde jamás sus derechos primordiales.

Este hecho se comprueba muy bien en esta colección con el admirable *Châtaigniers dans les Rochers, Auvergne* (nº 88), que proviene de la venta Corot y que figuraba en la exposición de arte francés que dirigió en Buenos Aires René Huyghe.

En esta preciosa pintura, uno de esos "famosos recuerdos de crepúsculo" se advertirá en particular la analogía entre la forma de los troncos de los árboles y la de las rocas, expresados en el mismo gris denso. Ensayo de contraluz que unifica las tintas en la naturaleza. Aquí la obra está tratada vivamente por una dominante de los valores más que por los colores, lo cual no impide sin embargo abrir el camino a los efectos atmosféricos de los impresionistas. En esta obra se observa bien cómo pintaba Corot el follaje, de acuerdo con una tradición que es todavía la del siglo XVIII, es decir en grandes masas; introducía luego en este conjunto detalles presentados con verdes luminosos y variados. Así se ajustan perfectamente el conjunto y las partes.

De Corot igualmente *Trouville, l'anse au bateau de pêche* (nº 87) y una *Vache paissant au pied d'un bouleau* (nº 86), cuyos valores en la parte baja de la tela se hallan tan bien equilibrados. *La calle del pueblo* (nº 89), tal vez de Corot, es un cuadro a primera vista desconcertante, pero notable por su composición y sus matices, equilibrado como una gran miniatura.

De Eugène Boudin *Nuages sur la mer* (nº 65). El *Pâturage normand* (nº 63), tiene matices grises bien en el espíritu de Boudin y muy semejantes a los que se ven en ciertos prados de Normandía próximos al mar. Este cuadro proviene de colecciones hechas en épocas en que nuestro artista no era lo suficientemente apreciado como para ser plagiado. No obstante ciertas flojedades en las formas me impiden darle una atribución segura.

De Isabey, el vecino de Boudin en Honfleur, su consejero, *Le grain* (nº 131); y, atribuido a Thomas Couture que fue uno de los primeros admiradores del "maître Havrais", una curiosa pintura digna de figurar en las colecciones del museo Carnavalet, *Le 24 fevrier 1848* (nº 94). Se ve en ella con certeza, a la bella Georges Sand, una vez más en noble postura, y a su bien amado a la manera romántica, Alfred de Musset. Más digna aún del museo Carnavalet la muy interesante *Allégorie de la Revolution Francaise* (nº 59), de Louis Leópold Boilly, donde debe poderse identificar varios retratos de constituyentes.

De Eugène Carrière una *Maternité* (nº 75) que proviene de lo de Lucie Carrière, hija del artista. Este cuadro de pequeña dimensión muestra cómo el maestro podía conservar su fuerza de expresión en una obra de formato reducido.

De Eugène Delacroix un *Guerrier marrocain* (nº 100) muy finamente terminado en un claroscuro marcado.

De Théodule Ribot una *Vieille femme assise* (nº 160), y según mi parecer, de François Bonvin otra *Vieille femme en prière* (nº 61) magistralmente pintada.

De Gustave Courbet, *Les falaises d'Etretat* (nº 93).

En el gabinete de trabajo del doctor se encontraba un pequeño *Interior con figuras* (nº 144) encantador, que puede tal vez juzgarse como producto de la juventud de Manet y que presenta algunas cualidades finas, en particular la manera de tratar por medio de la luz los volúmenes coloreados de la mujer joven de azul, sentada en el centro de la reunión.

De Forain *Dans les coulisses* (nº 118), pintura en que no se advierte la influencia de Toulouse-Lautrec, tan a menudo lamentable en Forain.

De Edgar Degas un vasto dibujo, *Trois danseuses en maillot* (nº 98), reproducido en el catálogo de la segunda venta del taller del artista. Asimismo *Tres bailarinas entre decoración de árboles* (nº 99), pastel que provendría del citado taller, hecho confirmado por el testimonio del señor Rodolfo Alcorta, gran amigo de Francia y *connaisseur* informado.

De Camille Pissarro un pastel, *El viejo campesino* (nº 157), que fue presentado a la exposición de pintura francesa de 1939. Sobre una de las mangas del paisano se advierte un efecto muy luminoso obtenido por la yuxtaposición sobre fondo blanco de tintas azul violeta y azul cobalto.

Alfred Sisley está representado por un pastel, *Le loing à Moret* (nº 166), que figuró en la misma exposición. Esta obra expresa nuevamente cuánto más subía el tono Sisley en sus pasteles que en sus óleos.

De la escuela de París contemporánea, un *Lapin agile sous la neige* (nº 171), de Utrillo; un bello *Paisaje tormentoso en primavera* (nº 173), de Vlaminck dado al Dr. Bullrich por Georges Wildenstein, un *Paisaje nevado* (nº 172) del mismo artista, dos encantadores Laprade (nº 136 y 137), el *Port de Boulogne* (nº 145) de Marquet, obra notable, con influencia probablemente de Henri Matisse en la concepción del asunto que representa a Boulogne vista desde una ventana ampliamente abierta. Un cuadro de Pierre Bonnard, *Bretagne* (nº 60), una *Nature morte* (nº 107) de Dunoyer de Segonzac, densa y de valores en primer plano como en las mejores obras de este maestro.

De Modigliani, una *Cariátide* (nº 184) al lápiz azul.

De Charles Cottet, cada día más apreciado en Francia en ciertos medios, la *Catedral incendiada* (nº 92), que fue la última compra del doctor, bella pintura muy plástica.

De la escuela italiana, pocas obras, pero dos son harto interesantes.

Adán y Eva (nº 1) de Francesco Albani, proviene de la colección Pellerano en la que se encontraban varios cuadros notables de esta época. Se trata posiblemente de un *plafond*. Albini pintó varios. La cara de Eva ha tenido como modelo el rostro de la persona que figura en otro cuadro del artista con título casi idéntico, *Adam et Eve au paradis terrestre*, conservado en el Museo de Bruselas. Si juzgo a través de la fotografía de este último, la composición del cuadro de la colección Bullrich es muy superior a la de la pintura de Bruselas.

Raras veces Albani ha dispuesto sus personajes con semejante armonía. En el cuadro de Buenos Aires hay que considerar sobre todo el arte con que el pintor ha podido evitar ciertos volúmenes antiplásticos que habrían podido nacer fácilmente de la conjunción tan cercana, y por lo mismo tan difícil de tratar, de las rodillas y de las piernas de Adán y Eva.

Para evitar un exceso de volúmenes y en consecuencia un efecto de pesadez, el artista ha disminuido algunas partes de uno de los muslos de Adán a punto de que apenas se presente como el espesor de una extensa mancha parda. Lo mismo acontece con el índice de Eva. Volumen leve, transparente, como una sombra. El arte con que están hechos estos "sacrificios" tiene mucho interés. La misma mano de Eva, teniendo el higo simbólico, es una pieza de pintura de muy bella luminosidad.

De Ludovico Carracci un *San Jerónimo* (nº 5) muy terminado, y bien matizado en las formas del rostro; el león familiar está pintado con una sobriedad y una inventiva que interesarán a los pintores.

De la escuela holandesa, en primer lugar, un cuadro que concederé complacido a la escuela de Lucas de Leyden, un *Retrato de cardenal* (nº 11). Se reconoce en el dibujo de los ojos ese grafismo que forma una especie de rasgo negro tan particular, grabado en la pasta y propio de muchas obras de este grupo.

De la escuela holandesa del siglo XVII un *Paisaje* (n° 45) de Aert van der Neer, obra exquisita y poco común.

De David Teniers el joven *El fumador* (n° 49). Este cuadro que proviene de la colección de Alejandro Dumas hijo, perteneció ya al padre del Dr. Bullrich. Se ha pronunciado a su respecto el nombre de Adrián Brouwer. Reconozco bien en él características de David Teniers. El rostro está particularmente cuidado y muy finamente tratado en todos sus detalles.

De Philip Wouwerman un *Campamento de soldados y gitanos* (n° 53), una de las obras más interesantes de la colección. Pintura tratada con mucha agilidad en sus valores finalmente matizados. De la escuela del mismo artista una *Chasse au faucon* (n° 16) que contiene bellos fragmentos.

De Palamedes-Palamedsz I –llamado Stevaerts– un *Combate de caballería* (n° 47), un *Canal en Holanda* (n° 38) atribuido a Jan van Goyen, y una delicada pintura anónima representando *Caballos y soldados* (n° 30).

De la escuela flamenca una *Adoración de los Reyes Magos* (n° 20) de un manierista de Amberes. En el Metropolitan Museum se encuentra una obra con la misma composición y muchas veces los mismos personajes, pero con algunas variantes de importancia. En ambos cuadros el dibujo de las manos de los dos Reyes Magos muestra una deformación curiosa e idéntica: un solo rasgo une el pulgar al índice.

Me queda en fin por señalar una pintura llena de gracia de Johannes Heinrich Füssli, *Noche de Sabbath* (n° 37), pintor cuyas obras, tratadas con encantadora inventiva, son escasas.

Así es la colección del doctor Bullrich en sus obras principales, emocionante por su eclecticismo tan raro hoy. Estas tendencias personales hacia el arte expresan del mismo modo cómo este *bonnête homme* según el significado que en Francia se daba a esta locución en el siglo XVII, tenía su espíritu abierto a las diversas expresiones de la vida.

➤ León Degand. **Breve psicología del arte abstracto**[9]

Después del Impresionismo, ese feliz baño de juvencia, del fauvismo, esa lección de independencia del color, y del cubismo, ese gran paso hacia la autonomía de la forma, es indudable que la más profunda convulsión de la plástica contemporánea haya sido provocada por la abstracción.

¿Qué es la pintura abstracta? Es una pintura que no invoca, ni en sus fines ni en sus medios las apariencias visibles del mundo visible.

A primera vista, parecería que tal concepción de la pintura no es nueva, porque desde hace siglos, el arte decorativo ha demostrado muchas veces incontestables éxitos, que también él puede liberarse de toda clase de representación de las apariencias visibles del mundo exterior.

Sin embargo, observando con más cuidado, la abstracción pictórica, tal como se la entiende desde hace cuarenta años, se presenta como una concepción inédita. Pues, precisa-

[9] León Degand. "Breve psicología del arte abstracto". *Saber Vivir*. Buenos Aires, a. 7, n. 86, agosto– septiembre 1949, p. 44-49.

mente, lo que diferencia la pintura abstracta de hoy del arte decorativo no figurativo al cual se acaba de hacer alusión, es que la pintura *abstracta* no es arte decorativo.

El arte decorativo, cualquiera sean sus méritos, cualquiera sea el grado de perfección, de refinamiento, de inteligencia y de sensibilidad de que dé pruebas, se presenta siempre como un arte subalterno. No está nunca destinado a provocar en nosotros las emociones de lo que se podría llamar el *gran arte*. Es un arte de acompañamiento. Con ese espíritu fue concebido por sus creadores, artistas o artesanos. Y también con ese espíritu es acogido por el público, sea este entendido o no.

La singular novedad inventada por los primeros abstractos, entre 1907 y 1913, fue haber elevado la pintura no representativa del nivel de un arte subordinado al de gran arte, del de un arte que no reclama más que una cierta atención, al de un arte que exige el concurso agitado de todas nuestras facultades.

Un cambio tal implica sin duda por parte del artista que imprima a su obra no representativa cualidades netamente distintas de las que le daría un artista solo preocupado por crear arte decorativo, pero supone también, en cuanto al público se trata, una actitud completamente nueva.

En efecto, al artista *abstracto*, cuidadoso de producir gran arte, no le basta con arreglar sus líneas, sus formas y sus colores de una manera armoniosa y coherente. Es preciso también que su composición posea un poder expresivo de emoción.

Pero no es menos necesario que el público, rompiendo con antiguas costumbres, consienta al presente en encontrar en el gran arte de la abstracción una fuerza expresiva y de emoción que pensaba solo reservada al gran arte representativo.

Creo indispensable insistir en este cambio de actitud del artista abstracto y sobre todo, en la del público con respecto a las obras abstractas, si es que desea comprenderlas, porque en ello reside gran parte del motivo por el cual la mayoría del público y aun de los expertos no llegan a conmoverse ante la abstracción plástica.

La emoción artística es un reflejo condicionado, no lo olvidemos. La emoción artística no es un reflejo ordinario. No la experimentamos sino bajo comando y no en cualquier circunstancia. Un ser culto reprime la emoción artística grosera que estaría tentado de experimentar ante un mal cromo del *Angelus* de Millet. Un ser culto se educa de tal manera que no experimenta emoción artística sino en las condiciones que le permite su código de valores artísticos. La educación artística consiste, sin duda, en desarrollar nuestras capacidades de emoción artística, pero también, como toda otra educación, en saber elegir entre las causas que pueden provocar esa emoción.

En consecuencia, nuestra educación nos había prohibido buscar emoción de gran arte en el arte abstracto, por ser demasiado joven. El arte abstracto no era más que arte decorativo. Ahora que, en un cierto número de obras, la abstracción ha pasado a la categoría de gran arte, la mayoría del público continúa resistiendo de acuerdo con su primera educación, no conmoviéndose sino ante el gran arte representativo, y es por eso que las obras más notables y expresivas del gran arte abstracto son a menudo letra muerta para ese público. Pero no es posible imaginarse que el gran arte abstracto es más difícil de comprender que el gran arte representativo. Kandinsky no es más "difícil" que Rembrandt, pese a la opinión de numerosas personas, cultas sin embargo, y que saben muy bien que un cuadro representativo no se juzga en función de su grado de semejanza con los modelos que reproduce.

Lo que me parece cierto –y muchas experiencias me lo confirman–, es que a menudo el público sensible a la pintura, ubicado delante de las obras abstractas de calidad, no se atreve a abandonarse a gustar de lo que le es ofrecido. Ese público sensible dice y cree, con sinceridad, que no comprende porque su educación le presenta como indecente, en consecuencia como imposible, el abandono a ritmos plásticos que no están justificados en una representación cualquiera de las apariencias visibles del mundo visible.

La inteligencia razonadora de ciertos especialistas ha sabido inventarle buenas razones a este rehusarse a comprender por orden de la educación. Y es así como se ve hoy combatir al arte abstracto en nombre de principios filosóficos y morales convenientemente desarrollados y lógicamente puestos en orden. No nos dejemos impresionar por esos despliegues de dialéctica, por esos llamados a la moral. El perezoso nunca está falto de razonamientos hábiles para escapar al trabajo, el tímido para evitar a las jóvenes y el público culto para salvaguardar sus caras costumbres.

Pero puesto que es necesario afirmarlo, notemos por lo pronto que la pintura abstracta, en el dominio de la vista, no se comporta de otra manera que la música en el dominio del oído. La pintura abstracta se expresa por medio de valores puramente plásticos como la música lo hace por medio de valores puramente musicales, aun más que la música, la pintura no podrá ser obligatoriamente imitativa. La música sabe imitar el sonido del viento, el maullido de un gato, el chirrido de una puerta, los latidos del corazón. Pero desde hace siglos, casi siempre se dispensa de hacerlo, sin que el público se queje por ello o acuse a los músicos de inhumanidad. ¿Por qué la pintura estará obligada a representar por imitación, ya que la música no lo está?

Es, se responde, porque la pintura se dirige a los ojos, mientras que la música se dirige al oído.

¡Cómo si no supiera que los ojos y el oído no son sino órganos de dirección y transmisión, sin poder emocional por sí mismos! ¡Y que la pintura y la música se dirigen por los ojos y el oído, ambas a ese rincón de nuestro ser, donde nuestra inteligencia, nuestra sensibilidad, la memoria, la afectividad y muchos otros elementos combinan su acción para constituir representaciones mentales capaces de emocionarnos.

En verdad, la música no imitativa y la pintura abstracta proceden psicológicamente de la misma manera. Usan de un lenguaje intuitivo, es decir, irreductible a palabras y a la lógica ordinaria de los discursos. Lengua de doble imagen: nos trasmite el mensaje de un artista creador, al mismo tiempo que nos deja un enorme margen interpretativo a nuestra imaginación para trabajar hasta el infinito.

Y, también a este respecto, conviene calmar algunas inquietudes.

El público, impaciente de saber lo que significa con exactitud una pintura abstracta, parece muy contrariado cuando se le declara que esas líneas, esas formas y esos colores, lejos de representar alguna cosa precisa, viven en cierta manera en lo vago, y autorizan, en consecuencia, las interpretaciones más diversas, a veces las más contradictorias.

Sin embargo, no hay motivo para inquietarse. ¿Qué significa ese *Equilibrio en rosa* de Kandinsky, o esa *Composición* (sin otro dato) de Magnelli? ¿Pero qué significa el *Cuarteto* de Ravel? ¿O *Preludio*, *Coral* y *Fuga* de César Franck?

Según sus modalidades particulares, la una con signos escritos sobre una superficie plana que puede abarcarse de un solo vistazo, la otra con otros signos que el oído percibe por

sucesiones en el tiempo, la pintura abstracta y la música pura se dirigen a nosotros siguiendo un proceso psicológicamente idéntico.

¿Cuál es el porvenir de la pintura abstracta? Es imprevisible. Lo cierto es, sin embargo, que las posibilidades de la plástica abstracta son infinitas y que no estamos aún sino en los primeros descubrimientos.

[10] Georges Fontaine. "Prólogo". En *Exposición de tapices contemporáneos de Francia*. Buenos Aires. Museo Nacional de Arte Decorativo, 1951, p. 13-18.

➤ Georges Fontaine. **Prólogo**[10]

La Exposición presentada en Buenos Aires quiere ser reflejo fiel de las distintas tendencias que forman el Renacimiento del Arte de la Tapicería en Francia.

La gran Exposición de París de 1946 que tenía por programa: "La tapicería francesa desde la edad media hasta nuestros días", señalaba, expresamente el lazo que une el presente al pasado. El gran público descubrió entonces que después de las obras maestras del siglo XIV al XVIII la tapicería alcanza, hoy, un gran resurgimiento, y que aun respetando la tradición medieval se integraba admirablemente dentro de la decoración mural contemporánea. El éxito prodigioso alcanzado por esta Exposición, no solo en París sino también en Amsterdam, Bruselas, Nueva York y Chicago, no se debía únicamente al común entusiasmo del público ante tal o cual pieza del siglo pasado. El asombro era provocado, sobre todo, por el resurgimiento tan variado y tan brillante de este arte de la Tapicería que fue, durante quinientos años, una de las galas artísticas de Francia.

Se trata, en efecto, de un verdadero Renacimiento.

La Tapicería Francesa, nacida la primera en el siglo XIV con la gran serie del *Apocalipsis* de Angers, se desarrolla magníficamente en el siglo XV en diversos centros situados, generalmente, en las tierras de los Duques de Borgoña, Arras, Tournal, Bruselas. Si el sector flamenco de la tapicería alcanza su apogeo hacia el 1500 y mantiene su predominio durante todo el siglo XVI, una región mal determinada, que llaman por comodidad "Orillas del Loira", ejecuta también hacia el 1500, tapicerías típicamente francesas por su gracia, su encanto y su elegancia. Las famosas piezas con fondo de florecillas como los tapices de *La dama del unicornio* o de las *Escenas de la vida señorial*, caracterizan este período, demasiado breve, pues el gusto de la corte de los Valois bien pronto se orienta hacia la suntuosidad de los tapices de Bruselas, inspirados en el Renacimiento Italiano. Por lo demás, las guerras de religión, en la segunda mitad del siglo XVI, impiden a Francia el brillante desarrollo de este arte suntuoso. Sin embargo, Enrique II funda, en París, en 1551, un taller llamado La Trinidad, mientras otros talleres se desarrollan en la provincia de la Marche, Aubusson, Felletin, pero cuya producción no alcanza el refinamiento y la suntuosidad de los talleres de Bruselas. Las tapicerías de *La historia de Artemisa* y *La historia de Coriolano* dan prueba de su vitalidad. El rey Luis XIII instala también tejedores en su Palacio del Louvre, de los cuales la serie del *Antiguo Testamento*, de Simón Vouet, queda como magnífico testimonio. El período de la Fronda ve empobrecerse rápidamente estas fundaciones.

El superintendente de Finanzas, Nicolás Fouquet, Ministro del joven Luis XIV, enriquecido demasiado rápidamente con su cargo, crea, cerca de su Castillo de Vaux, en Maincy, un taller de tapices. Después del arresto de Fouquet, es allí donde Colbert encontrará el núcleo de artistas que ilustraron la primera parte del reinado del Rey Sol: Le Brun, Le Vau, Le Notre. En 1662, Colbert confía a Le Brun la dirección de la *Manufactura real de todos los tapices y muebles de la corona*, recién creada e instalada en los Gobelinos y formada por la reunión de los talleres existentes en París o en sus alrededores: Trinidad, Louvre, Faubourg, Saint Marcel, Maincy. La empresa de Colbert es completada con la creación de la *Manufactura Real de tapices de Beauvais*, en 1664.

La historia de la tapicería francesa en los siglos XVII y XVIII se confunde con la historia de esas dos manufacturas; mientras tanto, los talleres de Aubusson y Felletin se inspiran en los tapices de las *Manufacturas Reales*, pero ejecutan trabajos menos importantes que se distribuyen sobre todo en las provincias.

Siguiendo las tendencias del gusto de cada época, la tapicería es tan pronto pomposa y magnífica, como los tapices de la *Historia del rey*, de *Las casas reales*, de *La historia de Alejandro* por Le Brun (1662-1680), tan pronto amable y refinada, como *Los grotescos* de Berain, las *Portadas de los dioses*, *Meses arabescos* por Audran (1700-1720), tan pronto galantes y floridas como la *Historia de Don Quijote* por Copyel, de *Los Alrededores* por Boucher (1730-1760), tan pronto anecdóticas y pastoriles como *Los placeres del campo* por Casanova, *Los juegos rusos* por Leprince y *Las pastorales* de Huet (1760-1789). Bellos ejemplares de estas series se pudieron admirar en la magnífica exposición presentada en este Museo en el año 1938.

A mediados del siglo XVIII, una desgraciada innovación del pintor Oudry, aunque prestigioso autor de los tapices *Las cacerías de Luis XV*, preconiza la copia fiel del modelo del pintor, que dio como resultado una infinita multiplicación de los tonos de las lanas y sedas, cuya tintura, sobre todo la de los colores claros, perdió con el tiempo toda solidez. Pero la decadencia de la tapicería en el siglo XIX proviene sobre todo del olvido de su función esencial: la decoración mural. La copia de los cuadros se transforma en regla mediante la cual el virtuosismo del tapicero puede ejercerse en la gama ilimitada de los hilos coloreados, mientras que los modelos elegidos, son a menudo de una mediocridad desesperante. A comienzos del siglo XX, la *impasse* en que corre el riesgo de anegarse el arte de la tapicería, suscita reacciones dignas de interés, imponiéndose sin embargo una revolución.

Corresponde a Jean Lurçat, desde 1915, el mérito de haber aportado los elementos necesarios para esta resurrección. Después de haber meditado profundamente sobre el alcance del problema de los "muros", encontró la solución para decorarlos estudiando seriamente el oficio de tapicero, sus posibilidades y los abusos realizados, Lurçat, progresivamente, conquistó el dominio del arte de la tapicería.

Un sitio aparte, entre 1928 al 38, corresponde a Madame Marie Cuttoli, quien, sin lograr que la tapicería fuera una composición especialmente organizada para la pared, tuvo el gran mérito de integrar en esta técnica a nuevos artistas capaces de cambiar completamente la estética tradicional: Lurçat, que se iniciaba, Rouault, Braque, Picasso Dufy, Matisse, Miró. Pero Lurçat aspiraba a un impulso de gran envergadura con la colaboración de los fabricantes de Aubusson; de ahí la necesidad de conseguir que la ejecución fuera rápida y el oficio hábil. Desechando el virtuosismo técnico, limitando la paleta a un número restringido de colores, trajo los elementos necesarios a la reforma. El éxito, con estas condiciones, se debe sobre todo al talento y a la imaginación del creador de tapices. Felizmente, Lurçat los posee en grado sumo.

El vuelo dado por Lurçat hizo que la atención del público primero y luego su entusiasmo se volvieran hacia la tapicería. Lurçat y sus discípulos no son los únicos creadores de cartones de valor, pero todos los demás siguen siendo sus tributarios –aunque pertenezcan a otras tendencias estéticas–, por ser, en última instancia, el responsable del interés actual del mundo entero por la tapicería.

Hemos querido que la Exposición de Buenos Aires sea muy ecléctica y que presente al público argentino todos los aspectos de la tapicería contemporánea, para que cada uno pueda decidir según sus gustos y sus preferencias. Si se admite el carácter arbitrario de toda clasificación sistemática, será fácil para el visitante orientarse entre las diversas tendencias aquí representadas.

Las Manufacturas Nacionales, herederas de las Manufacturas Reales. Llevan la técnica a un alto grado de perfección, pero trabajan lentamente, y por su personal idiosincrasia son profundamente respetuosas de la tradición, muchas veces secular, de sus respectivas casas.

Los cartones tan variados de Vera, de Meheut, de Daragnes, de Marchand, de Brayer, siguen claramente el tipo de las grandes tapicerías tradicionales, cuya concepción se remonta a Luis XIV. Grandes guardas, muy ornamentadas, tema tratado con tendencia a una decoración monumental cuyo aspecto mural (al menos tal como lo entiende Lurçat) no es seguido. Pero las Manufacturas Nacionales no han retrocedido tampoco ante las composiciones más modernas. Pauline Peugniez, con su fresca sensibilidad femenina. Brianchon, con su grave y distinguida nobleza, se mantienen sin embargo en la bella tradición monárquica. Beauvais tiene el gran honor de haber tejido la primera serie de Matisse, *Polinesia*, que triunfa superando la dificultad que representa limitarse a tres colores, y los Gobelinos su *Mujer con laúd*, tan representativa de la obra del maestro.

Lurçat quiso, en 1940, crear un movimiento del Renacimiento de la tapicería con el concurso de los telares de Aubusson y Felletin, realizando el proyecto del que ya hemos hablado.

Artistas de su generación colaboraron en su obra, conservando, sin embargo, su personalidad independiente del sello estético del innovador. Gromaire ocupa un sitio destacado en el movimiento, sus cartones compuestos con impecable y austera geometría se caracterizan por sus contornos negros, consiguiendo así una visibilidad perfecta, y por su paleta entonada en los bellos matices de los *vitraux*. Influenció en sus comienzos a Hélène Detroyat, que logra, sin embargo, conservar siempre su delicada y personal sensibilidad. Dubreuil fue también un colaborador de Lurçat en Aubusson, en 1940, su obra refleja una emotiva atracción hacia el universo vegetal. Gromaire y Dubreuil fueron compañeros y vecinos de Lurçat en Aubusson, en 1940. En esta misma fecha se agregaron a él: Saint-Saëns, Picart le Doux. Poco a poco y sobre todo después de la Liberación, jóvenes pintores cautivados por la obra de Lurçat se acercan a él y aceptan su padrinazgo con entusiasmo. Rápidamente, después de la inevitable influencia del maestro, han afirmado sus personalidades. Mlle. Denise Majores supo, con su infatigable abnegación, agruparlos bajo el nombre de "Asociación de Pintores y Creadores de Tapicerías" y fue su editor. La casa Jansen es también la editora de Lurçat y de Saint-Saëns. Este, muy despojado, prefiere los personajes deformados, violentamente expresivos.

Picart le Doux, encantador poeta, construye con un rigor gráfico composiciones sutilmente coloreadas. Dom Robert, llevado a la tapicería por la miniatura, nos encanta por la gracia exquisita, ingenua y sincera de sus escenas donde flora y fauna tienen lugar preponderante. Wogensky, Guignebert, Lagrange, Hilaire, Tourliere, Jullien, Henry, André, Dieulot, vecinos al comienzo, se mueven hoy en zonas muy personales.

La Compañía de Artes Francesas y su director, Jacques Adnet, con un gusto muy seguro y una selección muy variada y sin atarse a tal o cual tendencia, ha editado gran número

de tapicerías. Para unas, los autores de los cartones son pintores de alta notoriedad como Brianchon, Oudot, Legueult, Despierre, Tal Coat, que saben componer piezas muy interesantes, admirablemente concebidas para la ornamentación de la habitación moderna. Para otras, Jacques Adnet se ha dirigido a a muy jóvenes artistas como Slavik, Pothier, Baumann, Françoise Adnet, Heraut, cuya formación es generalmente la de la Escuela Nacional de Artes Decorativas. Sus tapices manifiestan (con un perfecto conocimiento de la decoración), fantasía y a veces *humour*, en todos los casos gracia y mucha inteligencia. Lersy, de quien las Manufacturas Nacionales han tejido varias piezas, podría agregarse a este grupo. La Compañía de Artes Francesas ha tenido, además, el mérito de editar al pintor surrealista Coutaud; decorador nato (sus decoraciones para *Le soulier de satin* de Paul Claudel, contribuyeron en gran parte a su renombre), se adopta de lleno a la tapicería por su imaginación misteriosa, feérica, su caligrafía minuciosa y refinada y su paleta irisada y acuática.

Quisiera reservar un lugar particular a los artistas cuyo gusto sano y fuerte parece marcado por el terruño. Savin compone admirablemente grandes piezas campestres en las cuales juegan sus cálidos colores tan justamente reproducidos por las tinturas naturales de los Gobelinos. Perrot no piensa más que en la fauna salvaje de su país, que conoce bien, y organiza grandes piezas muy cargadas, campos cerrados para las efusiones violentas de los animales de caza, de los pájaros y de los insectos.

Simon Segal es un pintor autodidacta muy original que ha hecho varios cartones de tapicerías evocando el arte precolombino; sus obras no pertenecen a ninguna escuela.

Los artistas abstractos tenían forzosamente que conseguir éxitos interesantes; la materia misma de la tapicería acepta la forma no figurativa. Aunque desgraciadamente ni Singier, ni Manessier están representados en esta Exposición por falta de piezas disponibles, presentamos en cambio una obra del joven pintor Idoux y otra del joven escultor Giglioli.

El escultor y grabador Adam ha revelado en una exposición de tapicerías en París, en 1949, una sorprendente tapicería tratada en negro y blanco, *La Dánae*. El tejido de esta pieza, de una interesante caligrafía, le vale un éxito rotundo. Amblard, pintor, y Darnat, escultor, han seguido este principio del negro y blanco, consiguiendo, sin embargo, expresiones muy diferentes.

Para terminar, quisiéramos señalar que muchos de los pintores contemporáneos (que no son, propiamente hablando, pintores cartoneros), han creado cartones para tapicerías. He indicado al principio las obras tejidas por Madame Cuttoli, de Rouault, Picasso, Miró, y las piezas de Matisse ejecutadas en las Manufacturas Nacionales. Raoul Dufy, editado principalmente por la Galería Louis Carré hubiera podido, para nuestro deleite, entregarse más de lleno a la tapicería. En fin, la Compañía de Artes Francesas ha editado *Melancolía*, del joven y llorado Francis Gruber. Con excepción de *Polinesia* de Matisse, quien técnicamente ha aportado una fórmula enteramente nueva, puede decirse que las tapicerías de estos maestros se incluyen normalmente en el marco general de sus obras. Si la tapicería se beneficia de sus talentos o de sus genios asimilando a su terreno propio el prestigio de sus nombres y la forma misma de su escritura, se comprobará fácilmente, en cambio, que la tapicería no ha aportado ninguna nueva orientación a su evolución.

[11] François Pluchart. "Dubuffet", Buenos Aires. Centro de Artes Visuales. Instituto Torcuato Di Tella, mayo de 1965.

El conjunto de estas 108 tapicerías, debidas al talento creador de unas 50 artistas, de las cuales las más antiguas tienen apenas un poco más de diez años, demuestran el progreso prodigioso de este arte específicamente francés, tradicional y renovado. Sin prejuzgar de las reacciones del público argentino ante tal o cual tendencia que, a no dudarlo, algunos considerarán demasiado "académica", y que otros, en cambio, estimarán demasiado "moderna", estoy seguro de que coincidirán en que la Exposición revela una vitalidad capaz de enriquecer el patrimonio artístico del mundo entero.

➤ François Pluchart. **Dubuffet**[11]

Después de haber roto varias veces con la pintura, cuando en 1942 Jean Dubuffet decidió cuestionarla de nuevo, los sistemas racionalistas no eran muy firmes. Echó por tierra entonces lo que quedaba de ellos, la filosofía, la lógica, la literatura, la pintura, todo esto al arroyo.

Tenía sus motivos para hacerlo. Nacido en Havre, en 1901, se inicia en la pintura a la edad de 18 años. En París estudia seis meses en la Academia Julian, y luego renuncia, ya que el arte oficial no cuenta para él. Quiere otra cosa. Espíritu curioso, entre la música y la paleografía se interesa por todo, y finalmente por el negocio paterno: el de los vinos. En 1933 retoma la pintura, pero la deja tres años más tarde para dedicarse nuevamente al comercio. Dubuffet mide la vida. Nueve años después introduciéndose en el dominio artístico de nuevo, tras largos períodos de rechazo y reflexión, es decir un drama en su carne, penetra en aquél de manera total, participando con todo su ser, como un revolucionario. Retoma la pintura esta vez desde el punto cero, en su verdad primitiva, como los niños, para entretenerse. En ruptura con la tradición, jamás con la época. Lo que un espíritu frívolo podrá considerar gratuito en su obra, provocación o esteticismo bárbaro, es ante todo conciencia del presente.

El arte fija el tiempo por venir. Dubuffet hace un reportaje al futuro, en el que los políticos, los economistas y cualquier otra clase de seres que se ocupan de poner en orden la existencia del hombre, mucho podrían descubrir.

Viaja al Sahara antes del descubrimiento del petróleo, a las playas mediterráneas antes de que se pongan en boga, pero no va jamás a la luna, y el detalle tiene su importancia. No sueña. Eso se opone a la organización de una obra, que es conciencia de lo que se debe instaurar.

El dibujo persigue en el papel los movimientos complementarios del cuerpo y el espíritu. En el sistema renacentista identifica. Después del cubismo es la huella directa de la emoción. Para Dubuffet es ante todo mental, haciendo surgir una nueva posición del espíritu, por escabrosa, insólita o trágica que sea. El arte es un delirio, una orgía pasional, una loca embriaguez, desatinada, suprema.

Dubuffet lucha violentamente con lo que acondiciona la herencia colectiva y la tradición social. Habiendo renunciado a hacer carrera de pintor, dibuja como quiere, enteramente a su gusto. Restablece en él la infancia del ser, su pureza conceptual, sus exigencias y hasta su lógica, singulares por ser absolutas. Vive así una visión verdadera del mundo, proporcionada por los sentidos, sin limitación determinista, maravillada, maravillante y en profundidad, librada a la exaltación de lo desconocido.

Lo irracional, es decir lo no admitido aún, se transforma para él en la única razón posible, porque decide partir de lo desconocido, de lo que no se enseña, de la belleza no codificada. Establece una racionalidad actual, por la cual todo lo que emana del inconsciente del hombre es lo que revela su rostro verdadero.

Dubuffet ve las cosas de cerca. Suprime la perspectiva, ya sea la euclidiana de la pintura renacentista o la procedente de una concepción intelectual, predeterminada como la del cubismo. Mirando la naturaleza se preocupa por lo que está al alcance de la mano. Lo bello, lo poético, en él y por él se palpan, se aprecian tanto y más por el tacto que por el olfato, el oído o la vista.

Dubuffet es el hombre de los acontecimientos simples, por lo tanto verdaderos. Así lo vemos en su obra *Campagne aux cyclistes*: la ruta es bella para los viajeros, sin gendarmes en las bocacalles, sin prioridad a la derecha, con la vaca, elemento esencial, que todo lo mira saciada. Dicho con la simplicidad del genio, todo el drama del hombre en su relación con el universo. Dubuffet objetiva el sentimiento, centra la atención en un fragmento de vida, magnificada en algunos metros cuadrados de hierba, de asfalto o de flores silvestres. Para el ser viviente la vida no es otra cosa que ese fragmento de vida del que se vale en un momento preciso, singular e incomprobable del mundo. Apasionado por vivir y ver vivir, Dubuffet transcribe la vida del instante, ya que cada instante es de alguna manera privilegiado. Rechazando los grandes temas líricos, que no son más que engaño, restablece en su primacía a la vaca, fraternal, enternecedora por su simplicidad, que cumple bien su trabajo y conserva su lugar. Dubuffet pone las cosas en su punto.

Una estada en Cassis, al comienzo del verano de 1944, da a Dubuffet la ocasión de expresar en su obra la vida despreocupada, casi inconsciente. Se mezcla con los bañistas, se hace cómplice de ellos para examinarlos mejor. Los observa como Micromegas un barco, comprendida toda su tripulación, que tiene en la palma de su mano. En *Plage aux baigneurs* Dubuffet representa la escena como la podría contemplar cualquier persona extendida en la arena: en visión horizontal. Señalada la luz y las actitudes de voluptuosidad y despreocupación. La calidad de un dibujo se debe a la eficacia del trazo, a la manera cómo ese trazo envuelve o elude la forma. La eficacia es aquí llevada a su punto máximo por la excepcional densidad descriptiva de cada línea. Al fin de expresarse con más fuerza, Dubuffet condensa: organiza metódicamente el suelo y su anexión por medio de los bañistas y exalta con loca libertad de trazo la cadencia del mar. Opone lo estático a lo dinámico, y lo resuelve con acierto.

Dubuffet no hace nada a medias. Renunciar al arte oficial significa para él renunciar a todos los medios tradicionales, a todas las seducciones, a todo lo que ha sido ya divulgado. Para cada fiesta que prepara inventa sus propias técnicas, medios simples que podrían pertenecer a todo el mundo si no alcanzaran una belleza y una eficacia incomparables, si no fueran inimitables, aunque siempre imitadas. Toma de lo banal, de lo cotidiano, las ideas y los medios con los cuales organiza las más encumbradas fiestas del espíritu.

Dubuffet es un ser verídico. Le interesa especialmente encontrar el alma de las cosas, la verdad múltiple de la vida en su estado primario, original. En sus primeros trabajos utiliza la manera de dibujar que es propia de los niños, ya que eso es arte verdadero, auténtico y esencial. Pero el arte de los niños es un arte superficial, sin trascendencia posible. Volviendo a descubrir el camino de la imaginación infantil, Dubuffet retiene solamente una cosa: la lección de pureza. Hará de un absoluto elemental un absoluto universal, un fraternal medio de comunión

con la vida. El descubrimiento de la belleza exige medios eficaces. Inventa, pues, técnicas propias que rechaza luego de haber obtenido de ellas lo mejor. En todas las cosas quiere volver a encontrar y hacer surgir las manifestaciones del instinto. Es por eso que procede a utilizar inscripciones, que reaparecerán muchas veces a lo largo de su obra, diferentemente tratadas.

El problema de las relaciones humanas, de la comunicabilidad, es de los que asedian a Dubuffet. En 1944, la serie de los *Messages* desenmascara el automatismo de las relaciones cotidianas. En papel de diario, mezclando la tinta con el *gouache*, inscribe trozos de vida: *Je reviens de suite*, *Je t'attendrai jusqu' à 8 heures. Reviens.* Se trata aquí de una acumulación de eficacias. La escritura abandona el orden del mero contenido significante para acceder al orden de la plástica. Numerosas sociedades confunden el acto de escribir con el gesto de dibujar. Dubuffet restablece esta ambigüedad para captar una versión figurativa, automática, de la vida. El espíritu de la escritura pura lo solicitará desde ese momento muchas veces. Así en *Terres radieuses*, donde la escritura se confunde con los objetos, o más tarde aun en *Paris-Circus*, donde la escritura acentúa lo intrincado de las sensaciones.

Dubuffet utiliza mucho al hombre en su obra: hombres simples, anónimos, almaceneros, vagabundos, beduinos, intelectuales.

Pero aunque dibuje retratos no comercia como retratista. Por el contrario, despersonaliza, destruye los signos distintivos y se dedica a evitar el parecido inmediato, exacerbando detalles insignificantes a fin de desencadenar mejor los mecanismos de la imaginación. Busca accidentes de terreno, explora el rostro como si fuera un geólogo, descubre las arrugas, el debilitamiento de los músculos, la invasión de la fealdad, la vuelta al origen de las cosas. Entre el rostro y el objeto encuentra similitudes, complicidades, provoca acercamientos. Los retratos, bustos o de cuerpo entero, son compuestos por fragmentos dispersos, con los cuales recompone el rostro del hombre.

Como había creado el rostro del hombre, en 1950 decide crear el de la mujer, en la serie *Corps de dammes*. Para él la mujer se ha trasformado en un concepto inmaterial, innominable, una mezcla trivial y sagrada. Ya no aparece con el aspecto de su realidad física, sino el de la totalidad de su papel singular. Con la libertad creadora que caracteriza a las sociedades primitivas, el arte prehelénico, el arte precolombino, el arte carolingio o el de los alienados, Dubuffet vuelve a encontrar la autenticidad arcaica, primaria.

Entre 1947 y 1949 Dubuffet mora varias veces en el Sahara. La vida es lo que realmente le interesa, la de los beduinos, de los camellos, de los pájaros, de los escorpiones, de las palmeras, la simplemente indicada por las huellas de los pasos en la arena. Exalta la luz, la actividad, la exuberancia vital, el sol como principio fecundante. Vuelve a encontrar de alguna manera el paraíso perdido. La noche también lo requiere. Las últimas *gouaches* son más sordas, de una luz ambigua. Así ocurre en *Anier*, donde alcanza paroxismos de colorido por medio de una fragmentación infinita del matiz. El sentimiento, enmascarado detrás de una matemática implacable, se oculta, se muestra esquivo. No corrige el mundo, no lo juzga, lo describe.

Dubuffet se dirige ante todo al espíritu. Crea situaciones ambiguas para decidirse luego por posiciones nuevas. Mezcla los órdenes, los géneros, los reinos. Enreda la escala. Mostrando los aspectos desconocidos del hombre, de la naturaleza o del objeto, revela situaciones físicas, biológicas o psíquicas jamas observadas.

Dubuffet realiza sus dibujos generalmente después de una serie de pinturas. Los dibujos no le sirven jamás de bocetos; son, por el contrario, modos de profundizar sus descubrimientos, de hacerlos resurgir. Ellos son más abstractos, más mentales. Esta pasión característica de Dubuffet de escudriñar en el interior de las cosas, de verlas de cerca, se señala más claramente en su obra a través de la evolución del paisaje.

Es quizá en la transcripción de los paisajes donde Dubuffet rompe más radicalmente con el pasado. Desde 1951 los observa a la manera de un geólogo, sin romanticismo. Los representa generalmente en cortes, descubriendo fosilizaciones, el trazo precario del hombre confundido con el mineral. Por medio de encuentros insólitos, de sugestiones por las cuales el azar, algunas veces, forma parte también de la obra, crea una magia enmarañada que mezcla los reinos y confunde los espacios, para suscitar sin descanso el trabajo de la imaginación. Así ocurre en las *Empreintes* que realiza a partir de 1954. En otras ocasiones, por medio de un dibujo de incansables ramificaciones, llega a lo corpuscular, cuyo apogeo es señalado en las *Texturologies*, esa prodigiosa vegetación de la pluma que capta la vida en su estado original.

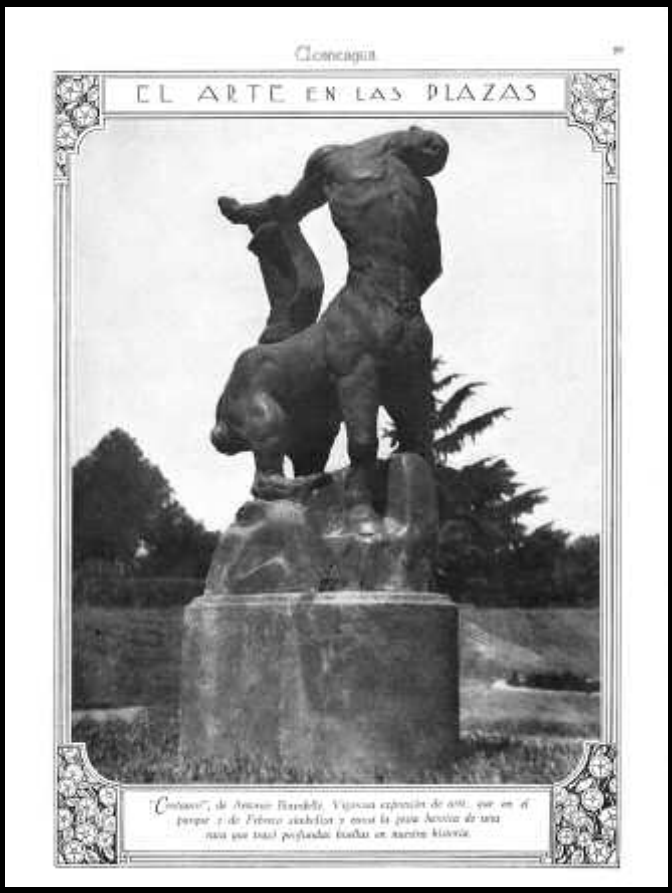
Hace más de veinte años que Dubuffet expone sus trabajos y nunca ha dejado de desconcertar. Así ocurre también en la serie de *l'Hourloupe* que lo ocupa desde 1962. Rompe una vez más con su obra y la instaura en un dominio mental, usando voluntariamente el medio más simple para cubrir una superficie: los sombreados. Allí todo es móvil, complejo y ambiguo, y de alguna manera incierto. Su obra se muestra más que nunca polivalente.

La lógica de una obra no se revela jamás en la dinámica de superficie, ella es interna. El principio móvil de *l'Hourloupe* se anuncia varias veces en la obra de Dubuffet: en algunos *Corps de Dames* de 1950, en algunas *Vaches* de 1954, en los *Bowery Bums* de 1952, en *Paris-Circus* de 1962, y de manera general a lo largo de su obra, en lo que se refiere ante todo a la exaltación de la vida.

Los filósofos racionalistas aseguraban que la función crea al órgano. La proposición inversa es también justa. Dubuffet recrea el órgano y por consiguiente la función. Seres ambiguos, los personajes de *l'Hourloupe* rompen de manera definitiva con la morfología, aunque su calidad sea, en la mayoría de los casos, inmediatamente identificable. Cuando representa un personaje caminando, lo muestra en una especie de estado de reptación, por medio del cual todo el cuerpo está animado. Pone a sí en movimiento a cada célula, indica las solicitaciones del mundo exterior y la introducción del ser en el dominio de los objetos. Como hay interpenetración de las formas entre sí y entre esas formas mismas y el fondo que las contiene, existe por consiguiente interpenetración del hombre y las cosas, modificándose recíprocamente. El personaje, el animal y el objeto *hourloupien* pertenecen más que nunca a varios reinos y confunden voluntariamente sus naturalezas.

Dubuffet demuestra que es necesario desafiar toda apariencia y que todas nuestras concepciones pueden convertirse algún día en una trampa. Dubuffet no ha dejado nunca de reconsiderar y de interrogar lo desconocido. Su aventura artística es la más ambiciosa de toda la historia contemporánea, la que jamás repetida ha llevado más adelante su eficacia. Por él el arte ha accedido a dominios completamente inéditos. Ha vuelto a definir la poesía, augurando una nueva filosofía, por la cual la investigación sensorial del universo ya no conoce límites.

Rodin y Bourdelle en Buenos Aires



René-François-Auguste Rodin y Émile-Antoine Bourdelle fueron dos de los escultores de origen francés que más acapararon la atención de los argentinos durante las primeras décadas del siglo XX. Ambos recibieron importantes encargos oficiales y en algunas oportunidades la recepción de sus obras trascendió las consideraciones puramente estéticas para verse mezclada en los debates ideológicos de la época, como en el caso del *Sarmiento* de Rodin. Pero también la repercusión internacional de algunos de esos encargos –tal el ejemplo del *Monumento al Gral. Carlos María de Alvear* de Bourdelle– sirvió para situar a la Argentina a la cabeza de las naciones sudamericanas por lo avanzado de sus elecciones artísticas. Asimismo, tanto Rodin como Bourdelle tuvieron contactos directos con figuras relevantes de la política argentina como Marcelo T. de Alvear y con destacados coleccionistas del medio local como Matías Errázuriz. Y desde fines del siglo XIX, los escultores argentinos se acercaron a sus obras para leer en ellas los principios escultóricos que constituían su fundamento.

Aconcagua. Buenos Aires, a. 1, n. 3,
marzo de 1930, p. 99.

➤ Anónimo. **Las estatuas de Sarmiento**[1]

Dos monumentos, que se van a inaugurar, el uno en Buenos Aires y el otro en San Juan, van a alzarse dentro de poco, como homenaje del arte a la alta personalidad que representan.
El que se descubrirá en Palermo el día 25 del corriente, es obra del ilustre escultor Rodin. Aun antes de ser conocida del público, la estatua del artista francés ha motivado ya los más opuestos juicios. Nadie ha puesto en duda la inspiración del autor del monumento, pero no todos han juzgado de igual modo su acierto en la ejecución.

De carácter simbólico, el *Sarmiento* de Rodin, no recuerda, ciertamente, la figura del viejo luchador, tal como la evoca la memoria de los que le conocieron en sus tiempos. La cabeza de la imagen resulta pequeña, y de un aspecto duro y quizás cruel, muy poco en consonancia con la del insigne educador, que trata de reproducir. Este y otros detalles de igual género, respecto al parecido, son los reparos que se ponen a la nueva obra de Rodin. Pero lo que está fuera de duda es su gran valor artístico; el mucho arte revelado por el escultor, la grandiosidad, en fin, que revela el conjunto.

Otras opiniones, y no las menos autorizadas, aseguran que el *Sarmiento* de Rodin ha sido interpretado por éste de la única manera que la gran valía y significación de aquel se merecían. En el monumento palpita el gigantesco espíritu del autor del *Facundo*. Sus inmóviles ojos contemplan cara a cara al porvenir, serenamente, con la seguridad del que se siente vencedor, del que presiente su triunfo cierto en lo futuro.

Lo característico de las críticas favorables o adversas que en estas circunstancias se han publicado, consiste en el temor o en la dubitación de los que las suscriben. Nadie se ha atrevido a entusiasmarse del todo, ni nadie tampoco se ha decidido a escribir un fallo absoluto condenando la escultura; en unos y en otros se ve el respeto que Rodin les inspira, y, más que nada, la inseguridad del criterio, el poco dominio de la materia y el temor de comprometerse en juicios definitivos. Si ello no es modestia, no sabemos el nombre que se merece.

Bien se nos alcanza que la prudencia exige se espere a "abrir juicio" del monumento cuando éste se inaugure. Así lo aconsejan algunos aficionados a la crítica, robusteciendo sus consejos con ciertas consideraciones muy dignas de tenerse en cuenta. Afirman que el escultor cuando ideó la estatua harílo pensando en el lugar donde debía erigirse, y, por lo tanto, no puede juzgarse de su efecto, separada del fondo que ha de completar su impresión en el espectador. La perspectiva es uno de los tantos argumentos tras los que se parapetan quienes así opinan.

Complementan éstos su teoría "de espero" con el follaje de Palermo, el cielo azul, el espacio, la luz del sol, la relación de colores entre el monumento y los árboles que le rodean, etc. Bueno será, por consiguiente, aguardar a que el *Sarmiento* de Rodin sea inaugurado.

Hasta entonces la timidez de criterio que ha manifestado la mayor parte de los que se han ocupado de la obra, podría tener suficiente excusa o explicación.

Después del 25 de mayo, si alguien abandonando las reticencias de que se han valido los demás, afirma que la escultura de Rodin no es cosa mayor, y si el que hace tal afirmación

[1] Anónimo. "Las estatuas de Sarmiento". *Caras y Caretas*. Buenos Aires, n. 85, 19 de mayo de 1900.

goza de autoridad literaria o artística entre nosotros, es casi seguro que nadie va a entrar en polémica con él.

Sí, por el contrario, concluida la fiesta patria, otra firma autorizada nos asegura bajo su palabra que la estatuaria moderna debe ser tal y como hace algunos años la entiende Rodin, todos vamos a creerlo a pies juntillos, y llegaremos a convencernos de que las esculturas deben ser, no retratos de tal o cual personaje, sino una idealización de las mismas, o una materialización de su espíritu o de sus pensamientos.

Como nuestro papel no ha de estribar en imitar a los primeros y a los segundos, nos limitamos a trazar estas líneas de carácter simplemente informativo.

Dentro de dicho papel, hacemos constar con satisfacción que todas las opiniones, aunque en otros puntos difieran, están contestes en reconocer que la base del monumento es de una gran originalidad, tiene un gran valor artístico y se merece el elogio sin limitación.

El grupo que el escultor señor Víctor de Pol, residente entre nosotros, ha creado con destino a San Juan, ha sido favorablemente juzgado por los inteligentes, y presenta a Sarmiento en uno de sus aspectos más simpáticos: en el de amante de la niñez y propagandista incansable de la educación.

Este monumento ha sido costeado por suscripción popular y se alzará en la plaza principal de andina. Ha sido modelada y ejecutada la obra bajo la dirección del Sr. Augusto Belín Sarmiento, así como la de Rodin lo fue bajo la del Dr. Miguel Cané.

Dicen que el Dr. Cané sostuvo grandes discusiones con el escultor, a propósito del carácter fisiognómico del viejo luchador y que hacer representar la mandíbula menos saliente que como aquel la proyectaba, fue trabajo de un año.

La ejecución de la estatua ha costado 25.000 pesos oro y el basamento 12.000 de la misma moneda.

Acompañamos a los adjuntos grabados la caricatura que un compañero nuestro ha hecho de la estatua de Rodin, caricatura que traduce muy bien la primera impresión causada por la obra del escultor francés.

Sarmiento, que está muy poco satisfecho de la levita que lleva y de la cual acaba el sastre de remitirle el recibo, estruja éste con la siniestra mano, y mirando con olímpico desdén al que pretende cobrarle la pieza de ropa que tan poco de su agrado es, parece que exclama:

–¿Y aún osas cobrarme una levita mal hecha y a la que le faltan dos botones? ¡Insensato!

➤ Anónimo. ***El pensador*** **de Rodin en Buenos Aires**[2]

Una reproducción de la obra creada por Rodin y que en París se levanta frente al Panteón que conserva las cenizas de los grandes e inmortales franceses, se ha colocado en nuestra ciudad, en la Plaza del Congreso, dando las espaldas a este último.

En las tardes tranquilas, entre la alegría de los jardines, la mole de bronce de *El pensador* se destaca sobre la fastuosidad azul del cielo, adquiriendo su simbolismo fortaleza y penetración suma. Todo el que por allí pasa, se detiene a verlo, a verlo y admirarlo, pues

[2] Anónimo. "*El pensador* de Rodin en Buenos Aires". *Athinae*. Buenos Aires, a. 3, n. 22, junio de 1910. p. 9-10 .

teniendo todas las características de la obra de arte, se impone sin examen ni estudio alguno a cualquier mente. Se objetará que el símbolo permanece para muchos oscuro e incomprensible, pero es poca la objeción, ante la grandeza y virilidad que produce. Su línea no es decorativa, a pesar de que la posición parezca forzada, es un contorno natural en que las anfructuosidades de los músculos se acusan con energía. Los pies son grandes, las espaldas, los hombros, las manos, ya no son grandes, son grandiosas. Su monumentabilidad no es producida por el tamaño, sino por la enorme idea que simboliza esa cabeza varonil e hirsuta, que descansando sobre una mano, mira para el interior, es decir, piensa. No solo la contracción de los músculos faciales, rudamente modelados, ni la posición extraña y naturalísima del brazo derecho, expresan que bajo el cráneo se elabora un pensamiento, se persigue una concepción, sino también la disposición de todos los otros elementos anatómicos.

Por la relación del cráneo con el cuerpo, por la misma armonía del cuerpo, no se puede creer que sea el hombre primitivo el que creó la primera idea. Encuentro más bien el símbolo del hombre futuro, que será más armonioso y más bello que el desmedrado tipo actual, enfermizo y cargado de prejuicios y miserias morales.

El *Pensador* está en el momento en que con su fuerza, habiendo dominado al medio, se encuentra dueño de inmensa sabiduría, con el esfuerzo de la meditación crea el primordial pensamiento, en cuya consecución ha corrido siempre el hombre y es el del origen y utilidad de la vida; pensamiento que así enunciado es apagado y frío, teniendo solo toda su vibración y calor en el cerebro que lo concibe y solo manteniendo su valor al interpretarse en el canto o en la plasmación del genio.

Faltábale a Buenos Aires poseer esa obra de Rodin, para que su ornamentación urbana adquiriese carácter artístico e hiciera perdonar el "eberleinismo" de los monumentos patrios, y también para que los disgustados por el *Sarmiento* de Palermo comprendiesen que no era culpa del genial escultor, los defectos de ese monumento, sino de quienes se empeñaron en encargárselo.

➤ Yur. **Las estatuas en Buenos Aires**[3]

En cada plaza, en cada sitio público en París se levanta con frecuencia una estatua: unas veces es el busto de algún hombre célebre –creemos que hasta Mürger tiene el suyo– otras una obra de arte caprichosa premiada en alguno de los salones anuales que allí se celebran y otras es la representación de algún tipo del pueblo como la estatua de la *midinette* últimamente inaugurada en medio de la algazara del bullicioso mundo de las obreritas, que es uno de los mayores encantos parisienses, golosina de *boulevardiers* y atractivo de extranjeros. Día llegará en que también la *gigolette* tenga su estatua. Pero no extrañaría: en París todo se justifica, todo se acepta. Con tal de que la obra sea bella y cautivadora, basta y es suficiente. ¿Cómo dejar las plazas, los paseos por donde el público distrae su aburrimiento ciudadano sin un mármol que, al verlo, sea por sí solo un atractivo para el parisiense que se acerca hasta él y lo contempla? Entre el follaje de los árboles, junto a las enramadas propicias al en-

[3] Yur. "Las estatuas en Buenos Aires". *La Semana Universal*. Buenos Aires, a. 1, n. 21, 25 de mayo de [1912].

sueño y sobre la verde alfombra de los *parterres*, matizados de arbustos cuajados de flores, un mármol o un bronce son el mejor complemento de la naturaleza en esos sitios; aun más: sin ellos las plazas y los paseos parisienses no tendrían el atractivo de que tan ufanos están los hijos de la ciudad única.

¿Qué sería París sin sus estatuas, sin sus monumentos? Una ciudad muy hermosa, indudablemente; pero solo una ciudad como hay otras, no la incomparable, que no sería más que Viena y algo así como Berlín –cuyos monumentos de reyes y emperadores, que abundan como si fueran fuentes públicas, es muy probable que a los mismos alemanes, tan admiradores de sus monarcas habidos y por haber, no les importen nada.

Y si París es la ciudad por excelencia donde el mármol y el bronce se presentan bajo las más variadas formas, Buenos Aires quiere ser su imitadora. Al menos, esa es su pretensión –no lograda hasta ahora, pues la elección de estatuas y monumentos, que se han multiplicado extraordinariamente en menos de dos años, no ha sido hecha con el acierto que muy bien podía esperarse de una municipalidad en cuyo consejo han figurado y figuran hombres de indiscutida cultura.

Se ha procedido con demasiada rapidez, sin que un criterio central haya podido seleccionar, discretamente al menos, lo que más tarde debía ser gala y ornamento de nuestros paseos públicos: el bosque de Palermo, la plaza Congreso y todos los lugares que merecen por su situación un mármol o un bronce artístico. Se ha preferido la abundancia sin tener en cuenta para nada las características de nuestra ciudad, lo que a su estética conviene, lo que a sus habitantes le sería más grato, lo que cuadra dentro del marco de nuestra vida en embrión, aun no definida ni encauzada del todo, y a nuestra cultura naciente, que solo acepta como buenas aquellas manifestaciones que responden en algo, ya que no en todo, a las modalidades y características del ambiente.

"¿No es Buenos Aires el París de América? Pues imitemos en todo el modelo. ¿Hay por allá muchas estatuas? Pues que Buenos Aires también las tenga; es forzoso que el calco parezca una buena imitación…" Así parecen haber pensado los ediles, y así han procedido.

Detengámonos a examinar lo que han llevado a cabo y las obras de arte, todas muy estimables, pero algunas muy impropias, que por esos paseos se exhiben. Limitaremos nuestra atención a las estatuas, dejando para otra ocasión el comentario de los monumentos.

El pensador, esa obra tan discutida del más vigoroso de los escultores contemporáneos, no es, por lo pronto, el original, que fue adquirido por la municipalidad de París; es un vaciado en bronce, muy cuidadosamente hecho y retocado por el mismo Rodin. La obra es muy sugestiva, en lo cual todos están de acuerdo, y sin duda alguna muy bella, aunque hay muchos críticos autorizados que no participan de este parecer; pero ¿no estaría mejor este bronce de Rodin, en el Museo Nacional de Bellas Artes, sirviendo de modelo a los discípulos, ya que es, según se ha dicho y repetido en todas partes y aquí mismo en Buenos Aires, la obra maestra de la escultura contemporánea, así como el *Moisés* de Miguel Ángel lo es de la del Renacimiento?

El pensador no convence a nuestro público, no le sugiere nada, porque a los ojos de muchos es más bien un luchador que un pensador. Los juicios se tuercen, se equivocan; de ahí su ineficacia como elemento estético educativo.

En el Museo *El pensador* estaría muy bien; en la plaza del Congreso no lo está. Hemos visto tantos ojos llenos de duda fijarse en él, como preguntando: "¿qué boxeador será este?", que nos obliga a pensar así. Y todo nos induce a creer que no nos equivocamos.

¿Y *Sagunto*? Es un mármol admirable; el cincel que lo esculpiera no cometió falla alguna. Es una de las obras de arte más acabadas, más valiosas que se conocen en Buenos Aires. Pero simboliza un hecho glorioso, exclusivamente español, que en nada atañe a la historia de este país en sus relaciones con la madre patria; y por eso el pueblo argentino, ante ese mármol magnífico, solo admira la ejecución, sin llegar a penetrar en su espíritu, que acaso es lo más grande que tiene. Su sitio más indicado es el Museo de bellas Artes, donde puede servir de admirable modelo escultórico.

¿Y *La doute*? No nos explicamos cómo ese grupo escultórico, de un pesimismo tan desolador, ha podido colocarse en una plaza de Buenos Aires, en una ciudad joven y fuerte, cuyos habitantes deben inspirarse en creaciones artísticas que den una sensación de vigor, de fortaleza. *La doute* sorprende a simple vista, y la impresión que produce no es por cierto grata. Es una obra bien hecha; pero no es una obra buena para ocupar es sitio que en una de nuestras principales plazas se le ha destinado.

Esto puede decirse de *Los primeros fríos*, que es una de las más acertadas obras de Blay, donde él ha puesto mucho de su arte vigoroso.

La concepción de ese mármol es elocuentísima, de una grandeza acaso superior a la misma realización artística del escultor; revela, sobre todo, un gran temperamento. Pero ha de confesar quien haya visto esa estatua, que es desolante, aplastadora; deprime al transeúnte, lo agobia con el símbolo tremendo; es fría la estatua y han de serlo también muy hondamente los últimos años de ese viejo, que va hacia la tumba; es fría también la sensación que tiene que sentir el transeúnte, cuando se acerca a contemplarla. Es un mármol propio para un Museo… o para un cementerio; nunca para un paseo público, pues no todas las obras de arte, por hermosas que sean, deben exponerse a la vista de las multitudes.

Hermosísimas obras son la *Venus* que hoy está en el Jardín Zoológico, después de su expulsión de un vértice de dos calles en el barrio norte, y el *Sembrador* y el *Segador* que escorzan sus figuras de bronce en el amplio espacio de la Avenida Alvear que da frente al bosque de Palermo y se levantan sobre el musgo verdeante, que es un triunfo de color y vida. No son estatuas complicadas, de esas que necesitan, para ser comprendidas en toda su significación –cuando la tienen–, un largo razonamiento e interminables deducciones sutiles; sencilla –una Venus no lo puede ser más, por mucho que se lo propusieran los escultores de todos los siglos– y llenas de vida. ¡Sí lo estarán un *Sembrador* y un *Segador*, de músculos de bronce, como el metal mismo en que fueron fundidos!

¿Representan un mayor esfuerzo artístico de concepción y ejecución *Sagunto*, *Los primeros fríos*, *El pensador*, *Le doute*? Es muy probable que sí; pero lo que no es probable, sino del todo cierto, es que *Una Venus*, y el *Segador* son esculturas más apropiadas para halagar los ojos de la multitud, comunicándole sensaciones gratas, sin complicaciones, que llegan más a lo hondo del alma popular y la hacen estremecer, a impulsos de impresiones saludables, plenas del goce de vivir. El desnudo de una mujer (*Una Venus*) es siempre bello, y sus líneas armónicas y su sonrisa y su apostura halagadoramente sugestivas; el desnudo de un anciano (*Los primeros fríos*) y el de un pensador, que en verdad no lo parece, ¿cómo no

han de chocar a las multitudes, incapaces de juzgar lo que a los ojos del artista son creaciones portentosas?

Estas deberán colocarse en el Museo y las *Venus*, los *Sembradores* y los *Segadores* estarían allí en un lugar más adecuado para servir de ejemplo a los artistas y de elemento educativo en lo que afecta al arte de la escultura.

➤ E. Gómez Carrillo. ***El Clemenceau*** **de Rodin**[4]

Un redactor de *Excelsior* que acaba de visitar el magnífico palacio Biron, convertido en museo Rodin, se extrañó de no haber descubierto entre las obras del maestro escultor el famoso busto de Clemenceau. "¿Habrá hecho desaparecer el Tigre su propia imagen?", pregúntase. "No –le contestan–; no es fácil suprimir un mármol de un catálogo oficial." En todo caso, lo seguro es que si el busto existe aún es porque Clemenceau no ha podido destruirlo. En los últimos años de su vida, Rodin se divertía como un niño contando a sus amigos la historia fantástica y pueril de sus peleas con el que entonces no era sino director del *L'Homme Enchainé*.

Según parece, cuando Clemenceau estuvo en Buenos Aires, un grupo de admiradores suyos (entre los cuales se hallaba el actual embajador Marcelo Alvear, que es uno de los raros políticos americanos que sienten profundamente el arte) hizo una suscripción para ofrecerle un recuerdo.

–Queremos –dijéronle– que en la habitación que usted escribe en París, haya un bronce o un mármol que le haga pensar de vez en cuando en sus amigos argentinos.

La conversación se verificaba en los jardines de Palermo una mañana de otoño al volver de un largo paseo por la rosaleda que se mira en el lago…

–¿Un objeto de arte…?

En los labios del Tigre hubo una sonrisa felina… "Un objeto de arte… ¿Qué es eso…?, pensó, sin duda. Mas en aquel mismo momento irguióse ante sus ojos penetrantes la alta silueta del *Sarmiento* que parece soñar un sueño huraño entre los magnolios del admirable jardín porteño. Y entonces, deteniéndose, exclamó:

–Lo que me gustaría, verdaderamente, sería tener mi busto hecho por Rodin.

–Lo tendrá usted –contestóle uno de los que le acompañaban.

Poco después el viejo escultor parisiense recibía el encargo de hacer el busto y un cheque de 100.000 francos.

Figúrese usted –decíame Rodin la última vez que fui a acompañarle a su estudio después de almorzar con él en el Restaurant Español de la rue de Helder–, figúrese usted si yo acepté con entusiasmo aquella orden… ¡Con lo que yo quería a Clemenceau…! Gratis le habría hecho lo que me hubiese pedido… ¡Me había defendido tanto…! Y así, comenzamos en el acto… Yo no le permitía ver mi trabajo… Él "posaba" muy bien, muy quieto… ¡Tenía unas curiosidades…! Cuando estuvo terminada la obra, se la enseñé… La miró un largo rato y, al fin, me preguntó: "¿Qué es eso…? Le contesté: "Un busto". Me preguntó: "¿De qué animal?" Le

[4] E. Gómez Carrillo. "El *Clemenceau* de Rodin". *La Revista de "El Círculo"*. Rosario, a. 2, n. 15, marzo 1920, p. 45.

contesté: "De usted…" Él se echó areir, creyendo que era una broma… Porque tal como usted lo ve, se cree muy finito, muy joven, muy elegante… Hasta pelo cree que tiene…

El gran escultor, mesándose sus barbas fluviales, sonreía ante su busto, que era, realmente, la cabeza de un kalmiko malhumorado.

Y agregaba:

–Él no lo quiso… Yo devolví el cheque… Me pidieron que corriegiera mi obra… Yo no lo quise… La expuse en el Salón… Él hizo lo que pudo por hacer que no la admitieran… Yo invité a todo el mundo a irla a ver… Él me amenazó con romperla… Yo le contesté que antes tendría que pasar sobre mi cadáver…

–Y ahora –pregúntele–, ahora que Clemenceau debe ya de haber comprendido que la obra de usted es, aunque poco coqueta, una vera eficie suya, ¿qué dice…?

–Dice que soy un *cochon*…

Y el viejo artista echábase a reir, feliz cual un chico que hubiera hecho una travesura, repitiendo:

–¡Un *cochon*! ¡Un *cochon*!

➤ Carlos Massini Correas. **Exposición Bourdelle - Rodin**[5]

La importancia que en el mundo ha adquirido el monumento al *General don Carlos María de Alvear*, erigido en esta ciudad de Buenos Aires, obra del genio escultórico Antoine Bourdelle, es el motivo principal de la muestra que abre al público la Asociación Estímulo de Bellas Artes. Reunir todos los antecedentes de la famosa obra plástica, ha sido el afán de los organizadores, pero hasta que no se lograran los croquis de propia mano del autor, para el emplazamiento de la fábrica, no se podía realizar en forma completa. La Comisión Directiva de esta entidad venía gestionando, desde hace tiempo, el préstamo de los croquis de parte de las autoridades nacionales, y gracias a la reciente resolución del Director General de Arquitectura, Ingeniero Alejandro Figueroa, han sido sustraídos a la oscuridad donde se hallaban para la contemplación del cúmulo de admiradores del eminente estatuario. Estos diseños fueron trazados con la gracia y seguridad de su mano, entrelazados con anotaciones de la más sutil inteligencia explicando las proporciones, los colores y el ambiente que debería rodearlo.

Cada día crece la admiración por esta obra en el viejo y nuevo continente; críticos europeos se han dirigido a las autoridades del país para solicitar los más minuciosos datos sobre la construcción y el emplazamiento de las estatuas. Creemos que haría el gobierno una obra patriótica y de elevada comprensión si en un libro publicase los antecedentes, reproducciones de sus esculturas, la correspondencia al respecto del maestro y los croquis que hoy contemplan los admiradores de Bourdelle por primera vez.

La estatua ecuestre del *General Alvear* ha sido colocada, por el aprecio de los entendidos, en la línea de aquel *Gattamelata* de Donatello y del *Colleoni* de Verrocchio; nosotros creemos, sin lugar a duda, que continúa esas figuras seculares.

[5] Carlos Massini Correas. "Prólogo". En *Exposición Bourdelle – Rodin*. Buenos Aires. Asociación Estímulo de Bellas Artes, julio 1941.

Para contemplar la creación bourdeliana se han obtenido, de destacados coleccionistas, algunas obras menores del plasmador de *Alvear*; pero, no satisfechos con ello, se han buscado reproducciones de aquel otro escultor genial de Francia, Auguste Rodin, para aunar, de ese modo, a los dos artistas cumbre de la moderna estatuaria de Occidente. Se han preguntado algunos críticos, si, sin las concepciones de Rodin hubiera podido Bourdelle llegar a la altura donde se ha colocado; obras tan grandes como los *Burgueses de Calais* autorizan la pregunta y sellan la maestría olímpica de Rodin.

La Comisión Directiva ha deseado con la presente Exposición rendir también un homenaje al espíritu y grandeza de Francia que, a través de todas las vicisitudes de su historia épica, siempre mantiene en alto la enseña de tradición latina.

La Comisión Directiva agradece muy especialmente a los funcionarios y a los coleccionistas, que tan gentilmente han brindado las piezas para la integración de este conjunto, de tan alto interés artístico.

➤ Alfredo Bigatti. **Rodin, Bourdelle, Maillol, Despiau**[6]

Cuatro maestros, cuatro temperamentos y un solo propósito: la depuración de la forma en su traducción plástica.

Cuatro pequeños templos donde brillará constantemente la luz de una verdad plástica, para alumbrar y guiar a los que intenten decir noblemente sus búsquedas formales.

Cada uno de ellos buceó en la forma humana, profundamente, para elevarla a su expresión superior –la razón geométrica.

Rodin fue el precursor, con su labor chocó contra toda una época de realidades epidérmicas, época de pura imitación objetiva; fue el gran maestro francés, quien tuvo que sacudir con su potente personalidad todo ese ambiente de mezquina imitación de lo real, que formaba esa atmósfera infectada de servilismos donde la figura humana era copiada en su expresión mínima.

La razón geométrica de la forma, que fue siempre el elemento indispensable para la creación del estilo en cada época, habíase perdido. La gran sensibilidad del maestro y el documento formidable que legados las grandes épocas de la estatuaria, le daban conciencia de que el aporte de los elementos naturales –substancia medular para toda obra superior– estaban bastardeados.

Había que recuperar nuevamente esos elementos, en su forma más intensa y expresiva, había que llevarlos nuevamente al laboratorio donde debíase elaborar el volumen plástico que afirmaría en un futuro (como en las grandes épocas) las formas características del concepto estético de la nuestra.

Rodin profundiza la naturaleza humana y conecta nuevamente la realidad con su traducción plástica, consiguiendo la primera obra arquitectónica moderna de la época, con su magnífica pieza: *El hombre que marcha* que corporiza en toda su fuerza, esta hermosa frase del maestro: "La escultura no es más que una parte en el género inmenso de la Arquitectura". El

[6] Alfredo Bigatti. "Rodin, Bourdelle, Maillol, Despiau". *Color*. Buenos Aires, a. 1, n. 3, septiembre de 1941, p. 5-8.

gran maestro del individualismo destruye al individualismo, señalando nuevos horizontes a una realidad geométrica y por lo tanto colectiva.

Lo sensiblero, lo anecdótico debe abrir paso a la realización plástica razonada, el sentimiento y la idea toman su forma máxima a través del intelecto.

Cuando llegaba a la carne viva de la realidad, libre el camino de todo lo vano, se extingue la vida de este investigador máximo.

El elemento queda a disposición de quien lo sepa ver, de quien tenga el talento de continuar. Es entonces que surge el genio de Bourdelle con toda su fuerza constructivista y lanza este llamado a los jóvenes de su generación: "Hacer obra alrededor de la cual la producción colectiva se pueda agrupar como un las épocas de ardiente fe".

Y apoyándose en su nuevo credo arquitectónico de la escultura, presiente el maestro, una nueva sociedad en la que todas las manifestaciones humanas se unen para la gran obra común.

Bourdelle, agrupa todas las partículas del formidable individualismo de Rodin, sobre el eje geométrico de lo arquitectónico y su obra sustancialmente plena de humanismo rodiniano, se valora en el cálculo de las masas, en el equilibrio de los volúmenes y en la definición de los grandes planos, en fin, en su emplazamiento rítmico dentro de la luz que lo rodea. Sus obras trasuntan esa fuerza interior que tienen las grandes épocas.

Rodin es la raíz que profundiza en busca de sabia; Bourdelle es tronco de leño, fuerte, lleno de esperanzas, pero bien plantado.

En esos mismos años, Mestrovich sorprende al mundo plástico con su obra, que, si bien su faz exterior marcaba un ritmo arquitectónico, resultaba sin consistencia por carecer de la parte medular que aportó a la escultura contemporánea la obra profundamente humana realizada por Rodin.

En esto estriba la diferencia fundamental que existe entre la obra arquitectónica puramente "decorativa" de Mestrovich.

Profunda la raíz y fuerte el tronco, el árbol se cubre de espléndido y tranquilo follaje: es Maillol.

Aparece con su obra que tiene la serenidad de lo que no lucha por encontrarse ni sostenerse.

Maillol es plenitud, es tranquilidad; la forma alcanza en él su estado máximo, su contenido es grande. En su médula recogió la savia humana de la obra rodiniana y la fuerza geométrica de un Bourdelle, amalgamando esos valores tan profundamente, que desaparecen para el observador, creando ese estado de suprema serenidad que en sus obras admiramos.

Algunas palabras del maestro lo sitúan tan bien como sus obras: *Yo siento la necesidad de volver a las formas firmes y cerradas. Las formas despojadas del pequeño detalle psicológico obedecen mejor a las preocupaciones plásticas de la escultura*.

Paralelamente a Maillol, otro maestro, Despiau, corona la obra magnífica de este grupo de escultores franceses.

La obra de este gran maestro contemporáneo llega como flor y fruto de este imaginario árbol simbólico, refunde en su obra todo un movimiento de elevación plástica y, llega al máximum de calidad, saturada de vida interior y de inteligente traducción geométrica. El maestro resume su concepto estético cuando dice: *De un retrato yo hago una cabeza*.

Yo agregaría que como el anónimo maestro de las catedrales románicas, Despiau, de una cabeza hace un capitel.

Y es así, que vemos la obra de estos cuatro maestros ligadas a su tradición, a su realidad anterior, a esa joya del genio humano que se llama la Catedral de Chartres, donde cada alto relieve es un muro que palpita, cada cuerpo humano una columna y cada cabeza un capitel.

Vientos de fronda sacuden nuestra civilización; la sociedad actual arrasa con toda una época de posiciones individualistas, tratando hallar su organización en la vida y en el esfuerzo colectivo. Pero, para este árbol simbólico lleno de frutos y semillas, la fuerza violenta de la sacudida ha de servirle para lanzar bien lejos esas simientes, que en momento oportuno serán la levadura pura con que elaborará su personalidad y su estilo la nueva organización social que sentirá como en todas las grandes épocas de la historia, la necesidad de plasmar en forma digna, la exaltación de las ideas.

➤ Luis Falcini. **El redescubrimiento de una obra maestra. El Sarmiento de Rodin**[7]

Para poder abarcar la totalidad de Sarmiento y poder crear la imagen más expresiva que se conozca de nuestro gran constructor, Rodin comenzó por internarse en el hombre, en el medio y en la obra del ilustre argentino. Luego se dejó desbordar por esa fuerza de la naturaleza hasta captar su ritmo, cuyo conocimiento le permitiría crear la equivalencia plástica capaz de evocarla. Ese conocimiento le reveló hasta qué punto en dinamismo interior, la fe encendida por la visión de una Argentina mejor, transfiguraban de continuo los rasgos físicos de la tumultuosa figura de nuestro liberalismo ascendente.

En posesión de esa imagen elemental. Rodin emprende la tarea de retratar a *Sarmiento* según su concepto de la proporción óptica, la perspectiva y la semejanza integral, mediante formas que han de vivir en plena luz. Aplica sus conocidos principios plásticos: imprime a la masa de su estatua el movimiento dominante, movimiento que estudia desde todos los ángulos en sucesión circular de siluetas, que se han de perfilar en el cielo; modela los planos como una suma dinámica de todas las siluetas, unidas sumariamente para formar lo que él llamaba "un movimiento en el aire", de acuerdo a las leyes naturales de la escultura para ser vista al aire libre, las que llevan a la búsqueda del perfil y del valor, cuidando que los detalles no distraigan del conjunto, del movimiento principal del personaje y, consiguientemente, del espíritu que encarna.

La realización del movimiento expresivo, amplifica razonadamente las partes que puedan concurrir a intensificar la vitalidad, la energía y el espíritu del personaje, de modo que las formas acusadas y las otras mantengan la debida relación de dependencia con la forma total de la obra, que la atmósfera vibre alrededor de los volúmenes y los modelados esenciales ocupen su lugar sin dejar de concurrir a la mejor inteligencia del conjunto. Rodin, al perseguir esta doble síntesis, de realidad y de valores plásticos, alcanzó la imagen cabal de Sarmiento.

[7] Luis Falcini. "El redescubrimiento de una obra maestra. El *Sarmiento* de Rodin". En *Latitud*. Buenos Aires, a. 1, n.1, febrero de 1945.

Esta apasionada imagen de *Sarmiento* fue recibida en el mundo oficial de Buenos Aires con la misma incomprensión con que el de París recibió en su hora a la estatua de *Balzac*. Nuestra clase dirigente combatió la creación de Rodin en nombre del "parecido", del estrecho e inanimado concepto burgués de la semejanza miope, instantánea, anecdótica. No alcanzó a comprender que el gran estatuario acusara el carácter, la ley específica del objeto y del sujeto representado. No comprendió que el artista hiciera surgir la figura de la mediocridad que lo rodeaba, destacando los valores dominantes que la individualizaban. Solo supo escarnecerla y cultivar su olvido.

El *Sarmiento* por Rodin, lejos de ser una invención arbitraria de escultor, es la síntesis apasionada de uno de los mayores conductores que tuvo la Argentina, lograda por la intuición genial del artista. Por ello creemos que la semejanza de destinos de esas dos obras señeras, puede llegar a completarse. La estatua de *Balzac*, después de cuarenta años de negación, tuvo su consagración pública en las calles de París, al mismo tiempo que muchos jóvenes escultores de Francia, hastiados de tanto formalismo de ayer y de hoy, rendían homenaje a esa obra maestra, última evolución de la escultura de todos los tiempos y punto de partida de nuevos impulsos. Entre los escultores argentinos parece advertirse una reacción semejante hacia la obra rodiniana. Y con ellos no ha de tardar el pueblo argentino en descubrir en el bronce de Palermo la verdadera imagen de Sarmiento, el Sarmiento de sus amores con la libertad.

➤ Romualdo Brughetti. **Bourdelle y Rodin**[8]

Una representativa exposición de obras de Antoine Bourdelle ha sido presentada por el Museo Nacional de Bellas Artes. Bourdelle y Rodin son los escultores franceses del siglo XX que mayor número de obras importantes tienen en Buenos Aires: el *Monumento a Alvear*, el *Centauro moribundo* y el *Herakles*, del primero, y la estatua de *Sarmiento*, en los jardines de Palermo, o el *Pensador*, del creador de los *Burgueses de Calais*, obligan a detener el paso aun al más desaprensivo paseante. Se trata de las esculturas incorporadas al ámbito de nuestra ciudad, testimonio permanente de un arte hecho no solo de gozo visual, sino fundamentalmente para exaltar símbolos y alegorías que la humanidad occidental ha creado en el transcurso de los siglos. Junto a las salas consagradas a Bourdelle, las esculturas de Rodin, que el Museo posee y otras facilitadas por coleccionistas, expuestas con excelente criterio, permiten cotejar a ambos artistas.

Auguste Rodin, se ha dicho reiteradamente, continúa y culmina la gran tradición renacentista y aporta el mensaje de la luz, de su época impresionista, al punto que sus esculturas han nacido de un modelado vibrante y sensible, severo y denso como una estatua del Quinientos y con las calidades de la modernidad novecentista. En el conjunto rodiniano se admira una hermosa *Cabeza de Balzac*, de la colección Mercedes Santamarina, obra maestra del artista, la que une a su tensa expresividad una sabia construcción, difícil alianza de rigor

[8] Romualdo Brughetti. "Bourdelle y Rodin". *Ficción*. Buenos Aires, n. 29, enero-febrero de 1961, p. 99-100.

y sentimiento, ritmo arquitectónico y humanidad, que definen su paradigmática excelencia. El problema escultórico que preocupó a Bourdelle, diverge del de Rodin. A Bourdelle le ha ocupado el volver a la arquitectura, a la rudeza de los etruscos, a la grave visión griega arcaica sostenida en estructura y en ritmo más que en el modelado vibrante, a las líneas esenciales del gótico; y, de los diversos influjos que ha recibido, lo prueban las estatuas para el *Monumento a Alvear*, la *Talla de la virgen*, la *Gran cabeza de la elocuencia*, la *Máscara de Herakles*. Esos elementos estructurales, arquitectónicos, lo ubican en el campo de una escultura que encuentra inéditos caminos a través del cubismo y las tendencias puristas posteriores, en un anhelo de rescatar la raíz de desechar cuanto obstaculice el gozo de la obra plástica.

Pero hay una notable faceta de Bourdelle, que se admira en el Museo que le ha sido dedicado en su taller de París, y de cuyas realizaciones existen pruebas en esta muestra, que va referida a la densidad expresiva del artista francés: aludo a la serie de los estudios de la *Cabeza de Beethoven*, algunas como emergiendo de las llamas del genio del compositor de Bonn, o la humanísima *Cabeza del Dr. Socas,* y no menos ese estudio de carácter y psicología que es el busto bien plantado de *Ingres*, obras que lo ligan a la tradición humanista, a esa línea que nace en la Grecia clásica y rescata el mensaje de la luz mediterránea y la pasión que fundamenta el espíritu del hombre no solo como arquitectura o belleza estructural, sino en lo más hondo del alma humana. Si Bourdelle, es evidente, inicia un camino por su rigor geométrico y arquitectural, de figuración significativa, le asisten también aquellos instantes en que su alma apasionada va en busca de la raíz del misterio que la misma entraña, para rescatar una vida que participa de una voluntad de creación que exige la operancia unitaria del intelecto y el corazón humanos.

Doble lección que depara la obra de Antoine Bourdelle exhibida en Buenos Aires.

Testimonios

Aunque el conjunto de fuentes reunidas en este apartado se relaciona con cada uno de los aspectos abordados en los núcleos anteriores, exhibe una particularidad en tanto aquí los actores hablan desde su experiencia personal. Un artista como Henri Matisse aparece abocado a explicar ante un público desconocido los puntos en los que a su juicio radica el interés de su propia obra. Por su parte, un grupo de artistas argentinos señala cuál es el lugar que asigna a algunas de las figuras clave del arte francés, como Paul Cézanne, Paul Gauguin y Henri Matisse. Y, por último, un prestigioso anticuario y coleccionista francés, Jacques Helft, revela su propio itinerario en el Nuevo Mundo a partir de 1940 para, en tiempos de la segunda posguerra, instalarse en una capital sudamericana como Buenos Aires

Sur. Buenos Aires, a. 9, n. 56, mayo de 1939.

➤ Henri Matisse. **La exactitud no es la verdad**[1]

Entre los cuarenta y ocho dibujos que he escogido con gran esmero para esta exposición, se hallan cuatro –acaso retratos– hechos a la vista de mi propio rostro en el espejo. Los hago notar especialmente a los visitantes.

Estos dibujos resumen, a mi entender, el resultado de las observaciones que vengo haciendo desde hace tiempo con respecto al carácter del dibujo, carácter que no depende de las formas copiadas con exactitud de la naturaleza o aun de la suma de detalles exactos pacientemente acumulados, sino del sentimiento profundo del artista ante los objetos que ha elegido, que han suscitado su atención y cuyo espíritu ha de penetrar.

Acerca de esas cosas he llegado a semejante convicción cuando comprobé que en las hojas de un árbol, por ejemplo –singularmente en la higuera–, la gran diferencia de formas que existe entre ellas no impide que, en conjunto, tengan carácter común. Las hojas de higuera, en todas las fantasías de sus formas, no dejan de ser nunca hojas de higuera. Observé lo mismo en los otros productos de la tierra: fruta, legumbres, etc.

Existe, pues, una verdad esencial que es preciso desentrañar del espectáculo de los objetos que hemos de representar. Es la única verdad que importa.

Los cuatro dibujos a que hago referencia han sido realizados tomando el mismo tema; cada uno de ellos, no obstante, está escrito con una aparente libertad de líneas, de contornos y de expresión de volúmenes.

Ninguno de ellos, en efecto, puede sobreponerse a los demás, ya que todos difieren totalmente en el contorno.

En los cuatro dibujos a que aludo, la parte superior del rostro es semejante, pero la inferior difiere por completo: en el N° 12 de este catálogo, es maciza y cuadrada; en el N° 13, es alargada con respecto a la parte superior; en el N° 14, acaba en punta; en el N° 15, no se parece a la parte inferior del rostro de los demás dibujos.

Los diversos elementos que componen estos cuatro dibujos dejan traslucir, sin embargo, idéntica amplitud de la constitución orgánica del personaje. Si bien estos elementos no están traducidos mediante signos semejantes, se aunan, sin embargo, en el mismo sentimiento en cada dibujo: la manera en que la nariz está arraigada en el rostro, la manera en que la oreja está atornillada en el cráneo, el modo en que la mandíbula está colgada, cómo están colocados los lentes en la nariz y sobre las orejas, la tensión de la mirada, su densidad pareja en todos los dibujos aunque cambie en cada uno de ellos el matiz de la expresión.

Resulta muy evidente que este conjunto de elementos describe al mismo hombre en cuanto al carácter, a la personalidad, a la manera de considerar las cosas, a su reacción frente a la vida, al recato que guarda ante ella y que le impide desbordarse sin límites. Es el mismo hombre, ciertamente, que permanece espectador atento de la vida y de sí mismo.

Es, pues, evidente que la inexactitud anatómica, orgánica de estos dibujos no estorba la expresión del carácter íntimo de la verdad esencial del personaje: antes al contrario, contribuye a expresarla.

[1] Henri Matisse. "La exactitud no es la verdad". En *Henri Matisse. Exposición organizada por la Alianza Francesa y la Galería Maeght de París.* Buenos Aires, 1947 p. 5-11.

Estos dibujos ¿son o no son retratos?

¿Qué es un retrato?

¿No es acaso la obra que traduce la sensibilidad humana del personaje representado?

La única frase que Rembrandt conoce es esta "Solo he hecho retratos".

¿Acaso el retrato del Louvre pintado por Rafael y que representa a Juana de Aragón vestida de terciopelo rojo es realmente lo que puede llamarse un retrato?

Estos dibujos son en tan poca medida el resultado del azar, que en cada uno de ellos se puede comprobar que, al tiempo de expresar la verdad del carácter, la misma luz baña cada dibujo y que la calidad plástica de sus diferentes partes: rostro, fondo, transparencia de los anteojos, así como el sentimiento del peso de las cosas –todo esto intraducible con palabras pero simplemente, si así puede decirse, mediante la parcelación del papel, delimitado por una simple línea casi siempre del mismo grosor– permanecen iguales.

Cada uno de estos dibujos lleva implícita, según creo, una invención que le es propia y que se obtiene merced a la penetración del objeto por el artista que llega a identificarse perfectamente con su tema, de suerte que la verdad esencial de que se trata constituye el dibujo. Las condiciones de ejecución del dibujo no la alteran en modo alguno; al contrario, la expresión de esa verdad por la flexibilidad de su línea y su libertad se pliega a las exigencias de la composición; esa verdad se matiza, se vivifica a sí misma por el sesgo del espíritu del artista que se expresa.

La exactitud no es la verdad.

➤ J. A. Ballester Peña, Alfredo Bigatti, Alejandro Bonome, Norah Borges de Torre, Horacio Butler, Luis Falcini, Raquel Forner, Gastón Jarry, Jorge Larco, Vicente Manzorro, Emilio Pettoruti, Hemilce Saforcada, Marcos Tiglio. **Encuesta**[2]

SUR ha querido asociarse al homenaje que el mundo rinde a Paul Cézanne en el centenario de su nacimiento, realizando entre artistas argentinos una encuesta a la cual, desgraciadamente, solo una proporción reducida de los consultados consideró conveniente responder, el propósito de la consulta era hacer conocer al público opiniones autorizadas –en que se contaba hallar el pro y el contra– acerca del pintor de Aix. Abrían las preguntas que se formularon el camino a la negación como al elogio. Grato es comprobar, como se verá por las respuestas publicadas, que los artistas de la Argentina reconocen ampliamente la importancia del maestro cuya obra se discute aún hoy en vastos círculos mundiales.
Transcribimos a continuación las preguntas formuladas por esta Revista y todas las contestaciones recibidas, por orden alfabético de los firmantes:

Preguntas

1. *¿Ha gravitado en la formación artística de Ud. el ejemplo de Cézanne?*

[2] J. A. Ballester Peña, Alfredo Bigatti, Alejandro Bonome, Norah Borges de Torre, Horacio Butler, Luis Falcini, Raquel Forner, Gastón Jarry, Jorge Larco, Vicente Manzorro, Emilio Pettoruti, Hemilce Saforcada, Marcos Tiglio. "Encuesta". *Sur*. Buenos Aires, a. 9, n. 56, mayo de 1939, p. 83-93.

2. *¿Cuál sería la falla fundamental que justificara la condena del arte de Cézanne, o el aporte principal que implicase su maestría?**
3. *En la renovación artística argentina ¿ha sido Cézanne un factor preponderante, sea por su obra misma, sea a través de alguno de sus discípulos europeos?*
4. *La tendencia de Cézanne ¿ha ensanchado o restringido el campo de la actividad pictórica en nuestro país?*
5. *¿Sería útil, para la formación de las nuevas generaciones de artistas argentinos, la existencia de un lienzo significativo del pintor de Aix en el Museo Nacional de Bellas Artes?*

*Debemos confesar que la pregunta N° 2, posiblemente mal formulada, ha causado confusión entre los consultados. Estaba dirigida, por una parte, a los adversarios de Cézanne, por otra, a sus partidarios, en conjunto a los eclécticos que admiran ciertos aspectos de sus obras pero niegan otros. La aparente –o real– contradicción entre los dos términos de la pregunta debe atribuirse a nuestro empeño por eludir lo capcioso, por no insinuar la respuesta más satisfactoria para nosotros en la interrogación misma.

Respuestas

J. A. Ballester Peña, pintor:

1. No sé. No he estudiado a fondo la obra de Cézanne. Admiré a Cézanne. No comprendo el cezannismo. Respeto a Cézanne que me parece un tipo extraordinario. Me repugna endiosarlo.
2. Falla fundamental: a la sombra de Cézanne nació una vanguardia de pintores que se colocó por autodeterminación en una vanguardia simbólica, solamente simbólica. Burgueses snobs se reprodujeron como hongos bajo la fronda de la pintura del solitario de Aix. Aporte principal: Su delirio por el color.
3. Dicen: el movimiento moderno (lo que no creo) ha sido influenciado por Cézanne. Justificación: "Cézanne ha sido un factor preponderante". Queda bien decir así. La gente se incomodaría si yo hoy negara a Cézanne, como antes se fastidió cuando se le defendió hace bastantes años… Y entonces, Cézanne hacía mucho tiempo que era Cézanne.
4. Ahí está uno de los males cezannistas: ampliar el campo de la actividad pictórica en nuestro país. La imitación de la imitación, el abuso, la desfiguración de la obra de Cézanne y la exageración de los imitadores es el resultado de los que quieren "llegar" apresurada y fácilmente, descansando en la virtud de un artista, del artista de Aix.
5. Sí. Pero que se quiera una tela que represente a Cézanne; no la firma de Cézanne.

Alfredo Bigatti, escultor:

1. Los que luchamos por librarnos de todo lo banal que se nos ha filtrado a través de una educación estética equivocada, comprendemos el esfuerzo supremo del maestro en sus búsquedas. Este ejemplo grande es factor importante para orientarnos hacia una expresión de plástica pura.
2. La falla de Cézanne (si a esto se le puede llamar tal) fue su excesiva honestidad, que en su lucha por encontrar la fuente originaria del color y la forma, le hizo repetir veinte veces

lo que cualquier mal pintor con medios superficiales habría resuelto rápidamente con el beneplácito de críticos *a lo Mauclair*.

3. Lamentablemente, pocos artistas argentinos jóvenes han podido estudiarlo, por lo que creo que la pintura exterior y efectista ha tenido más adeptos. Hablar de Cézanne sin conocer la obra, ubicándolo en su tiempo, es estar *ausente* del magnífico esfuerzo de este buscador de la forma y el color como elementos fundamentales del cuadro.
4. La búsqueda incesante del Maestro por condensar los elementos dispersos del impresionismo en una forma geométrica, demostró que Cézanne entraba en las leyes clásicas del arte; por lo tanto no puedo creer que su ejemplo restrinja el campo de actividad de los que en nuestro país tratan de realizar sus obras con el mismo concepto.
5. De gran utilidad para el estudio de hoy y de mañana, sería poner en nuestra pinacoteca una obra de Cézanne representativa de su afirmación estética. Lo lamentable sería que con el pretexto de tener una obra del maestro se hiciera una compra meramente comercial y de dudosa autenticidad: la selección de esta obra es de suma importancia porque al ser única en el país sería la base de toda polémica.

Alejandro Bonome, pintor:

1. Cézanne fue, indudablemente, el único artista que supo orientar sin palabras a toda una juventud y a toda una pintura: la pintura de hoy. Creo que su obra ha gravitado en casi todos los pintores nuestros porque fue la suya una pintura de verdadera significación, una fuerza de color, de movimiento y elocuencia. ¿Quién puede permanecer indiferente ante semejante plenitud? Si bien es cierto que su manera y procedimiento ha perdido en parte su influencia, nos queda y nos quedará, tal vez para siempre, su principio revolucionario de no prestar atención a las cosas que no representen el yo.
2. Dejaré en suspenso esta respuesta de singular importancia. Temo extenderme demasiado.
3. Indiscutiblemente fue Cézanne la figura que más ha aportado a la renovación artística argentina y el único que ha dado firme orientación a nuestra joven pintura. Su arte, embrión de nuevas jerarquías y continuidades, no solamente ha influido en nuestro ambiente pictórico sino también en el escenario universal.
4. Decir lo que Cézanne fue para la pintura argentina es decir lo primordial. Nuestro arte posiblemente sea la continuación de su obra; me refiero a la forma de ver la naturaleza y de llevar como punto de partida al color fuera de las exigencias del dibujo y no de su pintura propiamente dicha. Como él pensamos que no se trata de reproducir con colores la realidad de las cosas sino de descubrir los elementos de expresión y de plástica.
5. No solo sería útil para la formación de las nuevas generaciones de pintores argentinos un cuadro de Cézanne sino para todos en general. Cézanne es el pintor que más inspira estudiarlo. Pero quienes no tuvieron la suerte de conocer los museos europeos deben conformarse con reproducciones que en la mayoría de los casos hasta nos hacen formar juicios falsos. Siempre pensé que nuestro Museo Nacional debería ser el reflejo de la pintura de actualidad para ser la pintura de ayer a través de los años; es decir: tener la historia y no buscarla para ser dueño de ella.

Norah Borges de Torre, pintora:

1. Admiro inmensamente a Cézanne: sus tonos fríos, su ambiente despojado de todo adorno, su desnudez llena de grandeza, precursora ya del noble cubismo. Pero no ha influido en mi obra.
2. Al hablar de Cézanne no hay que olvidar otros nombres del impresionismo. Cézanne no tuvo la gracia de Renoir, ni la magnífica composición y geometría de Seurat, ni la pasión de amarillos de Van Gogh.
   El mérito de Cézanne fue el de traer la claridad y el orden al final del sombrío y confuso siglo XIX. Su técnica, tan nueva para los franceses, vino trescientos años después del Greco. El Greco modelaba el color con grandes pinceladas. Cézanne tradujo esta manera a una técnica minuciosa de pequeñas pinceladas, de tonos de color infinitamente degradados, el uno junto al otro, sin mezclarlos, como el músico pone una nota junto a otra; pero es el mismo sorprendente colorido de salmón y verde manzana, de ocre amarillo y rosa fresa.

3, 4 y 5. Sí, Cézanne ha hecho un gran bien a la pintura argentina. Y un lienzo suyo en nuestro Museo daría alegría a muchas generaciones de pintores.

Horacio A. Butler, pintor:

1. Durante mi período de formación, el estudio de la obra de Cézanne me aclaró muchos problemas.
2. No creo que sea acertado hablar de fallas – la limitación de sus temas, por ejemplo, fue una consecuencia de la profundidad de sus propósitos. Su aporte fundamental fue ordenar los hallazgos del impresionismo.
3. En forma indirecta –a través de la pintura europea contemporánea.
4. El ejemplo de Cézanne solo puede restringir el campo de la pintura si es mal entendido ¿pero no sucede lo mismo, en ese caso, con todos los ejemplos?
5. Creo que la lección escrupulosa y concienzuda de Cézanne será siempre útil aun a aquellos que siguen otro rumbo. No concibo un museo contemporáneo sin la representación de uno de sus precursores.

Luis Falcini, escultor:

"pour refaire un classicisme, il consentit à être un primitif". Elie Faure: (*Les Constructeurs*)

1. La escultura moderna experimenta un proceso semejante al de la pintura. Despiau y Maillol aportan la síntesis plástica necesarias para completar las adquisiciones de Rodin y de Rosso, y estimular las búsquedas posteriores. Nuestra escultura no podía escapar a la influencia de esta evolución que comienza con la aparición de Cézanne. En cuanto a la gravitación indirecta que ha podido tener en mi orientación artística, quizá sea posible advertirla ya en *Faunesa danzante*, de 1913, que pertenece a la colección del Dr. R. Finochietto y en otra obra posterior, *Retrato de la pianista M. L*, que figura en el Museo Municipal de Bellas Artes de Montevideo.

2. Los aportes de Cézanne recrean el lenguaje plástico perdido y echan las bases de un nuevo orden clásico.
   Si el impresionismo, en su análisis de los elementos del universo, reconquista el color para la pintura, renovándola con su lírica transformación de la realidad por la exaltación de la luz, Cézanne emprende la obra de reconstrucción sintética, dando al color de los impresionistas un soporte formal (*quand la couleur est à sa richese, la forme est à sa plenitude*), y organizando estos elementos en el espacio plástico del cuadro, de acuerdo a un orden cuyas leyes extrae de la naturaleza, por medio de la sensación, en una búsqueda apasionada de toda la vida que le conduce a descubrir la verdadera naturaleza del orden clásico (*faire du Poussin d'après nature*), por el camino opuesto al del "pastiche" neoclásico de la academia.
3. En la renovación artística argentina, la obra de Cézanne no ha influido directamente, sino en forma indirecta por el clima de libre investigación que sus aportes crearon al arte contemporáneo.
   La obra de Cézanne abre nuevos horizontes no solamente a Gauguin, Renoir y Van Gogh, los primeros que sienten su influencia orientadora, sino a casi todos los artistas modernos. Su revelación ha estimulado las apasionadas encuestas del arte de los *fauves*, cubistas y demás movimientos que contribuyeron a renovar nuestra pintura.
4. La tendencia de Cézanne con su recreación del lenguaje plástico para la expresión integral de la naturaleza, ha ensanchado el campo de la actividad pictórica y escultórica en nuestro país.
   Un examen crítico de la producción de nuestros pintores y escultores, durante las tres últimas décadas, lo probaría en forma evidente.
5. Estimo necesaria la existencia en el Museo Nacional de Bellas Artes de una tela característica del artista de Aix. Y si no fuera posible adquirir una pieza típica que se muestren algunas reproducciones de obras capitales del maestro.

Raquel Forner, pintora:

1. Como ha gravitado directa o indirectamente en todos los artistas de nuestro tiempo que viven en su tiempo.
2. El principal aporte de Cézanne fue el de orientar a la pintura de su tiempo, anecdótica y convencional por una parte (pintura académica) y sensorial por otra (impresionista), hacia la búsqueda de valores plásticos fundamentales –ritmos de color, línea, equilibrio de superficies, construcción geométrica del cuadro según las leyes que conocían los maestros antiguos. En una palabra, orientación de la pintura hacia un clasicismo.
3. La influencia de Cézanne se ha hecho sentir directa o indirectamente en el grupo de pintores de vanguardia formados en París. Esta influencia se ha extendido a un grupo de pintores jóvenes, pese a los esfuerzos de oficialismo para combatir todo intento de evolución, cerrando los ojos ante el esfuerzo y la seria disciplina de los llamados artistas de vanguardia.
4. Los que creen que pintar una naturaleza muerta es limitarse, piensan que el arte de Cézanne ha malogrado a un grupo de artistas argentinos. Olvidan que no lo admiramos

a Cézanne porque pintó naturalezas muertas, sino porque en ellas ha planteado y resuelto problemas olvidados y, sin embargo, fundamentales de la plástica, que son la base indispensable para la realización de una obra de calidad, cualquiera sea su dimensión. Es indudable, por lo tanto, que las enseñanzas de Cézanne no han podido sino ensanchar el campo de actividad de nuestros estudiosos del Arte.

5. Pocos artistas argentinos conocemos la obra de Cézanne, sin hablar del público en general cuyo juicio sobre el Maestro se basa en artículos aparecidos en órganos de interés general (ya que nuestro país carece casi en absoluto de publicaciones técnicas), desde donde críticos del país y del extranjero, falseando la personalidad del Maestro, lo han atacado continuamente, como también a todos los que de cerca o de lejos siguen sus enseñanzas. Por lo tanto poseer una obra representativa de Cézanne, en nuestro Museo, sería de una gran utilidad, no solamente para los artistas sino para la cultura artística de nuestro medio.

Gastón Jarry, pintor:

1. Cézanne nos enseña a conocer la verdad, entendiendo por esto no el aspecto externo de las cosas, sino un complejo de sensaciones perceptibles al espíritu, traducidas plásticamente. Tal es la gran lección que hemos recibido del maestro.
2. Conviene no olvidar que la lección de Cézanne, mal comprendida, condujo a la pintura más lejos de lo que imaginaba el maestro. La reacción ha sobrepasado la medida. Siendo la voluntad de innovar la más temible actividad de los mediocres, hemos visto multiplicarse legiones de supuestos revolucionarios. ¿El arte ha ganado o perdido? En todo caso no más de lo que puede culparse a los maestros del Renacimiento de la mala pintura académica, puede complicarse con la mala pintura moderna la obra de Cézanne, que es una de las más puras luces del arte de todos los tiempos.
3. La renovación artística argentina es reflejo europeo. Antes de Cézanne, el pintor se valía del aporte de una técnica tradicional que obedecía al código establecido por los italianos del Renacimiento; más adelante, el impresionismo representó la rebelión. Frágil lenguaje, rápidamente agotado en treinta años de obras maestras, no pudo llegar más allá. Estos principios, cada vez más desvirtuados, condujeron la pintura a una expresión denigrante de la verdad, cayendo en esas poco recomendables tonterías, tan apreciadas por ciertas mayorías. La libertad de expresión, el análisis profundo, la admirable síntesis, que hacen de un cuadro de Cézanne un mundo, algo definitivo, bastándose a sí mismo y a lo representado, originó aquel asombroso movimiento de renovación del cual deriva, toda la pintura actual, tan exhausto, en la hora presente, como los precedentes, cayendo en manos de especuladores, y artistas poco escrupulosos o incapaces de evolucionar, tal como pudo apreciarse últimamente con motivo de la gran muestra de Cézanne, a raíz de la cual ciertos célebres maestros modernos, que hacen figura de creadores, vieron su reputación de originalidad desagradablemente comprometida. Personalmente creo que corresponde volver a inventar la pintura.
4. Para los verdaderos pintores, la influencia de Cézanne ha sido grandemente beneficiosa. En el peor de los casos, la pintura que escandaliza en sus comienzos se ha incorporado definitivamente a las costumbres y esto ya es un progreso.

5. La respuesta es obvia. Cézanne es toda la pintura moderna. Incorpórese enhorabuena a nuestro Museo una obra del Maestro y que el dios de la buena pintura nos guarde de los malos comentarios.

Jorge Larco, pintor:

1. Nada más difícil que poder conocer cuando otro artista ha ejercido una influencia más o menos marcada sobre uno mismo. Lo más común es que cuando esta influencia es adoptada voluntariamente, deje de serlo para convertirse en imitación. Yo he tratado de ser siempre sincero. No sé si lo habré logrado siempre.
2. Esta pregunta es aún más difícil de contestar que la primera, para mí al menos. Si un artista llega a ocupar un puesto tan grande, en la opinión y en el gusto de una época, como Cézanne, es indudable que se debe a sus cualidades afirmativas. En este caso ¿qué importan las otras? Por lo demás, con los artistas que admiramos para como con las personas que queremos, que no solemos ver sus defectos o no les damos importancia. En cuanto a su aporte principal, yo creo que fue expresado concisamente por el gran pintor de Aix cuando dijo: hacer del impresionismo un arte sólido como el de los museos.
3. A mí me parece que la influencia de Cézanne no se ha manifestado de una manera muy directa en nuestro medio artístico. La generación anterior lo desconoció tan completamente como nuestras autoridades oficiales, que no supieron comprender más que una parte del impresionismo; y la generación actual lo ha adoptado a través de sus continuadores, especialmente de Picasso.
4. Cézanne es una de las influencias renovadoras más grandes de los últimos tiempos y es el creador que asimiló, de la mejor manera, la enseñanza de los artistas anteriores que hoy admira más la generación actual, especialmente el Greco, Poussin y Goya. Cézanne en pintura es equivalente a Debussy en música y a Proust y Rilke en literatura. Por lo tanto su influencia es mundial y nuestro medio no ha podido sustraerse a su beneficioso influjo.
5. No solamente sería útil y beneficiosa la inclusión de un lienzo de Cézanne en nuestro Museo Nacional, sino imprescindible. Nuestra pinacoteca es esencialmente moderna y resulta lamentable y hasta parece increíble que todavía no cuente con una obra del gran maestro francés. Me parece muy difícil encontrar una obra que baste por sí sola para representar en un museo dignamente al gran maestro de Aix, como no representa a Manet la *Ninfa sorprendida*, cuya importancia se ha exagerado sobremanera.
6. Mucho mejor lo hubiera representado el *Retrato de su esposa en la serre*, actualmente en el Museo de Oslo, tela mucho más impresionista, que estuvo expuesta en Buenos Aires en la misma muestra, donde se adquirió la *Ninfa*. Tampoco representa a Van Gogh *Le Moulin de la Galette* en nuestro Museo, pues a pesar de su finesa de grises, carece del luminismo de su época arlesiana, mucho más característico de su personalidad. Comento estas obras para demostrar cuán difícil es la elección de una obra única de un artista, más aun tratándose de un artista como Cézanne, para representarlo dignamente. En casi todos los museos de las grandes ciudades, Cézanne está representado con una naturaleza muerta, una figura y un paisaje. Si yo tuviera que dar mi voto por una obra única, elegiría una naturaleza muerta, donde se explayan de mejor manera sus condiciones de

constructor. Además el paisaje predomina de una manera abrumadora en la serie impresionista de nuestro Museo.

Vicente Manzorro, pintor:

1. Cézanne no ha gravitado en mi orientación artística. Siempre lo admiré, pero he seguido otras escuelas.
2. A mi juicio, condenar su obra sería injustificado. Solo encuentro en él buenas cualidades. Al construir por medio de valores, y buscando la mayor riqueza de color, se revela maestro dentro de su tendencia.
3. No. Quizás, indirectamente, ha llegado a ejercer alguna influencia a través de sus discípulos.
4. Ni lo uno ni lo otro. Se lo ha estudiado sin la suficiente hondura como para que pudiese redundar favorablemente en la actividad artística de nuestro país.
5. Muy útil. En el Museo Nacional deberían existir varias telas de Cézanne.

Emilio Pettoruti, pintor:

1. La obra de Cézanne no ha gravitado en mí, en forma particular. La he estudiado como a la de otros grandes artistas.
2. Cézanne es el primer maestro que dentro del modernismo trata de restituir la pintura a sus leyes esenciales: la composición, la preocupación espacial y la plenitud del color.
3. No creo que la proyección cezanniana haya alcanzado a nuestros plásticos.
4. En la tercera queda contestado este punto.
5. El valor didáctico de Cézanne es tan excepcional que no una, sino muchas telas suyas de las diversas épocas –muy características en sí– debiera poseer nuestro Museo. Dado lo dificultoso de este propósito podrían adquirirse cinco o seis cuadros y recurrir a una colección completa de excelentes reproducciones.

Hemilce M. Saforcada, pintora:

1. Por el momento creo que no, aunque siempre he tenido presente sus consejos y conceptos estéticos.
2. No encuentro en él ninguna falla fundamental. No estoy con los que tratan de desvalorizar su obra. Creo que el valor del maestro de Aix no reside solamente las calidades maravillosas de su pintura. Su papel es mucho más trascendente, pues se inició con él una pintura de sangre renovada a través de viejos problemas clásicos, olvidados durante siglos. Su obra no solo es "redonda", principio y fin de un ciclo, sino que es, además, punto de partida de una pintura sólida, con base científica que muestra nuevos horizontes y señala rumbos.
3. Sin duda alguna, la renovación artística de nuestro país se debe en gran parte a Cézanne, pues muchos de nuestros pintores han asimilado sus enseñanzas, orientando así su cultura y su obra.

4. Cézanne ha ensanchado todo el campo de la pintura moderna. Nuestro país se ha beneficiado. Algunos de sus plásticos comprendieron bien pronto el valor de sus doctrinas, librándonos de esa pintura académica, fría, que nos venía de los pintores decadentes de principio de siglo. Es la depuración que nos trajo el cubismo. La vuelta a las grandes leyes clásicas, que son eternas.
5. Es lamentable que en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes no pueda admirarse una tela significativa de Cézanne, ya que sería uno de los exponentes más valiosos para un Museo esencialmente moderno como el nuestro. Allí irían los pintores a ratificarse más de una vez, y a renovar las esperanzas que matan al desaliento del trabajo infructuoso. También su vida, ejemplo de trabajo honesto, de probabilidad estética y de silencio.

Marcos Tiglio, pintor:

Paul Cézanne ha gravitado sobre mi obra en lo que define el concepto clásico de pintura, es decir el respeto por la forma y el color, sumándole a estos los conocimientos adquiridos por el impresionismo.

1. Si alguien considerara fallas fundamentales a la imperfección objetiva de su obra, yo observo: que en esa búsqueda constante del artista –repetición de temas– está el valor sustancial, que nosotros debemos aprovechar de Cézanne. Igual cosa ha realizado el Greco en la serie de los San Franciscos, Espolios, etc.
2. Según mi criterio, en la renovación artística argentina Cézanne no ha influido directamente; tampoco por su obra misma, a excepción de los que han visitado Europa que no nos han traído reflejos de ella sino indirectamente, a través de artistas extranjeros que han sufrido influencias sobre Cézanne; la falta de obras en nuestro país no nos ha permitido el estudio de ellas, sino a través de los pálidos reflejos de las reproducciones.
3. La tendencia de Cézanne ha ensanchado el campo de la pintura argentina, pues a través de su escuela hemos podido comprender el concepto de lo que es la "pintura".
4. Sería no solamente útil sino necesaria una obra del artista en nuestro museo para estudio de las nuevas y presentes generaciones, a condición de que esta fuera representativa del Maestro y acompañada por una serie de reproducciones para poder estudiar su evolución y el desarrollo de sus teorías.

Esta última contestación aparece suscrita por una firma ininteligible. Es la única que responde en forma negativa a las preguntas formuladas: por eso la transcribimos, pese a ignorar su procedencia. Esperamos que en el próximo número nos sea posible descubrir la identidad de su autor.

1. Muy poco. Si lo admiro como hombre entregado a un ideal, su pintura nunca me interesó.
2. La falta de dibujo.
3. Sí, desgraciadamente. A causa de él y sus discípulos, más de cuatro temperamentos de valor se han malogrado.
4. Ensanchado enormemente, porque ha formado la idea de que "embadurnando telas salen pintores".

5. Útil para desarrollar el modernismo. Pero mi opinión sería que esa suma se invirtiera en la adquisición de alguna tela de los grandes maestros; los amantes del arte pictórico encontrarían en ella lo que es "la verdadera pintura", concepto que poco a poco se está olvidando con las ideas actuales.

P.D. Los *marchands* han llevado el precio de los cuadros de Cézanne más allá de lo que se pide por los cuadros de los pintores célebres.

➤ Rodrigo Bonome, Norah Borges de Torre, Horacio Butler, Laura Mulhall Girondo, Atilio Rossi, Luis Seoane, Raúl Soldi, Julio Vanzo. **Algunos pintores de nuestro medio opinan sobre Gauguin**[3]

Rodrigo Bonome:

De los artistas iluminados que debieron vivir intensamente la tragedia de su inadaptabilidad, pocos ejemplos hay en el mundo tan desgarradores como los de Gauguin, Van Gogh, Toulouse Lautrec, Marie Blanchard y Modigliani. Exclusión hecha de Marie y de Toulouse que ya tenían el estigma por decisión incomprensible de la naturaleza, los otros son producto de la fatalidad y del medio ambiente. De todos ellos los que más concitan nuestra ternura son Gauguin y Van Gogh, amigos entrañables, unidos en el infortunio a despecho de circunstancias que parecían empeñadas en divorciarlos. Posiblemente sea el pintor de Tahiti quien con más derecho encaje en la nada absurda clasificación de pintores víctima de su propia fe. Cuando lo imaginamos trabajando en la oficina, cuando lo vemos aburguesado tratando de ser amable en las reuniones organizadas por su mujer, aceptamos resabiados su renunciamiento a la vida cómoda y su confinamiento voluntario en Tahiti, como quien se halla frente a un accidente cuyas consecuencias no pueden ser perdurables. Pero he ahí que la fe inquebrantable le dará fuerzas para resistir a los llamados del mundo y para hacerse un introvertido a trueque de una existencia sin mengua y sin trajines.

La obra entrañable de este gran simbolista tiene vivencias inconmovibles al tiempo. En ella está inmanente esa calidad de cosa llamada a ser un mensaje entre los hombres.

En Gauguin la intuición llegó al concepto de la manera más natural. Los once años pasados en Banca Bertin, sus cinco hijos que lo ataban al hogar, la madre de ellos, Metta Sofía, hecha para resolver los pequeños problemas cotidianos, fueron cosas –con ser tan importantes para un individuo normal, por no decir vulgar– inconsistentes para él según era de poderosa aquella intuición que lo indujo primero a adquirir colores, luego a ingresar con Schuffenecker en la Academia Colarossi, más tarde a deambular por Francia y Dinamarca, patria de su mujer.

El nieto de Flora Tristán tenía sus imperativos subconscientes. La intuición se le estaba robusteciendo, alimentándose de sus mismas inquietudes; lo iba llevando de la mano hacia

[3] Rodrigo Bonome, Norah Borges de Torre, Horacio Butler, Laura Mulhall Girondo, Atilio Rossi, Luis Seoane, Raul Soldi, Julio Vanzo. "Algunos pintores de nuestro medio opinan sobre Gauguin". *Sur*. Buenos Aires, a. 16, n. 163, mayo 1948, p. 71-79.

el color y la forma, hacia la luz y el clima. Y así se vio impulsado a Papeete, a Tahiti, donde en vez de Gauguin lo llamaban "Ko-ké", donde la incomprensión de Metta Sofía se vio trocada en la incondicional ternura de la infantil Tehura. Su *¿De dónde venimos, qué somos, a dónde vamos?* Es el espantoso problema que lo llevó de un lado a otro, que lo hizo incomprensible, que requirió enormes reservas de fe. Gracias a esas reservas, el hombre se hizo fuerte, aguantó tanto y produjo tanto.

Hasta el momento mismo de su muerte –acaecida en Atuana, Isla del Archipiélago de las Marquesas, el 8 de mayo de 1903, hace cuarenta y cinco años– Gauguin permaneció fiel a aquella primitiva intuición. Su obra, toda su obra de Tahiti, es el concepto de aquella intuición, es decir, la concreción de sus urgencias espirituales. Bajo ese aspecto podrá haber sido un incomprendido, pero nunca un insatisfecho. Y no pudo serlo, precisamente porque fue víctima, según dijimos, de su propia fe. El haber dejado tras suyo en el más categórico desligamiento, tantas cosas y tantas almas entrañablemente unidas a su destino –su amigo Schuffenecker, su posición económica, su querida hija Alina– nos habla de una pasión sin resquicios para el arrepentimiento.

Si Cézanne no hubiera encontrado la vía natural que permitió al impresionismo evadirse de lo que ya no era una frontera sino una cárcel, Gauguin lo hubiera hecho con no menos fecundia que el solitario de Aix. Su obra, y de especial manera la realizada en Tahiti, importa una franca batalla al dogma y a la receta. Tiene como tuvo Delacroix a su turno, el sentido del "más allá", la presunción de lo permanente. En ese aspecto, toda su labor, no por excogitada menos espontánea, adquiere el significado de una palingenesia. Con ella se regenera un proceso que agoniza desvirtuado por el amaneramiento. Su evasión de París provocada por su manifiesta acrimonia hacia todo lo que significara refinamiento, y provocada, también, por el imperativo rousseauniano de volver a la naturaleza para salvar, por lo menos, lo que se tiene de hombre, lo que se tiene de ser humano, para salvar en una palabra, el espíritu, fue un acaecimiento que nunca le agradecerá bastante el arte moderno. Esa evasión lo hizo artífice de una estética propia y lo elevó a una categoría jerarquizada en medio del anquilosamiento general impresionista.

Que era un extemporáneo, no cabe duda. Como Velázquez, como Goya, como Delacroix, como Courbet, como Monet y por último como Cézanne, no era hombre de su época. Su intención rebasaba el menor intento ubicatorio de tiempo y de lugar. Debemos esperar su revaloración. Ella vendrá algún día. Ya sentimos la inquietud de su advenimiento. No tardará mucho en adquirir su verdadero significado. Eso tiene de grande el arte: se sobrepone a todas las contingencias, cuando es verdadero. Y eso tienen de grande los pueblos: terminan por identificarse con sus artistas cuando en sus obras supieron ser fieles a los mandatos esotéricos del espíritu.

Norah Borges de Torre:

Gauguin fue uno de los pintores que más hicieron, en su época, por aclarar el colorido, dar valor a los medios tonos, y estilizar la realidad. Tuvo la visión lúcida del conjunto de la superficie del cuadro, regido solamente por el color y el magnífico arabesco, inspirados en el arte oriental. Y antes que todo pudo pintar sus sueños, sin descanso.

Horacio Butler:

La historia de la pintura francesa, a lo largo de su extraordinaria existencia, posee una serie de hombres providenciales que surgen en los momentos de mayor peligro para su vitalidad y renuevan los medios expresivos, prolongando así su admirable juventud sin equivalente en ninguna otra escuela.

Cuando todo parece deslizarse en la calma de un juego de fórmulas sensibles o intelectuales, surgen como una tromba, planteando los problemas de nuevo y proponiendo soluciones inesperadas –por olvidadas, más que por novedosas.

Poussin, Ingres, Delacroix, Cézanne, Gauguin, Matisse, marcan cambios de rumbo en el instante propicio y en el límite máximo de sus respectivas posibilidades.

Gauguin, antítesis de Monet, enemigo mortal de los medios tonos, de lo indefinido, de las sensaciones fugaces, de la civilización, llega cuando el impresionismo triunfante comienza a extenuar las cualidades plásticas de la pintura. Buscando desesperadamente lo absoluto en su vida y en su obra, rehuye la atmósfera de París con sus intelectuales y sus discusiones; víctima de su propio destino, comienza una terrible lucha solitaria.

Gauguin, inventándose mil pretextos exteriores, se traslada de Bretaña a la Martinica, de Pouldu a Tahiti y de allí a las islas Marquesas, pero estos viajes solo obedecen a una atracción imperiosa por las fuerzas telúricas y los hombres puros – que más tarde se traducen en su pintura por equivalentes de grandes ritmos, violentos tonos de color local, formas simples y temas con elementos surgidos de lo más hondo de la tierra.

¡Qué lejos está de sus contemporáneos, seguidores del impresionismo, delicuescentes exquisitos y desmenuzados!

"La Barbarie *c'est pour moi un rajeunissement*" dice Gauguin, definiendo claramente sus atracciones. Cuando unos años más tarde, Matisse, Braque, Picasso y Derain forman el grupo de los *fauves*, ya tienen una parte del camino señalado, y la pintura volverá con ímpetu renovado a buscar las leyes fundamentales de la creación.

Los estetas desviaron –¡al fin!– sus miradas ensimismadas en la Venus de Milo y empezaron a comprender otros mensajes y formas de belleza: la escultura negra y la arcaica, el arte popular, los pintores ingenuos y los niños; la frescura y el instinto reemplazaron muchos cánones y prejuicios académicos y se revisaron valores hasta la fecha indiscutidos.

Cuando la obra de Gauguin comienza a trascender en Europa, y su pintura salvaje, estridente como un grito de alarma, refresca los principios del siglo, sigue él, perdido en el Pacífico, su trágica carrera: de isla en isla, huyendo de las mezquindades del gobernador y del gendarme, queriendo reformar a los hombres y mantener a los nativos incontaminados. Y cae como un símbolo y una venganza de su mortal enemiga, víctima de una de sus lacras contraída años antes en uno de los *boulevares* de París.

Laura Mulhall Girondo:

Hace cien años nuestra diosa pintura se estremecía de alegría presintiendo ante ese recién nacido la presencia del artista que con el tiempo devolvería su lozanía y su gracia. Este oscuro presentimiento se transformará en realidad decisiva, cuando, acabado su vuelo, el pin-

tor dejará suspendido el espectáculo inolvidable de su concepción plástica en la pupila de todos los siglos: paisajes asoleados hasta lo inverosímil por soles diferentes, despoblados de cosas conocidas, de rumores y pasos familiares, sin estrellas amigas, con ritmos nuevos enlazados en la tradición por soldaduras auténticas y responsables, manejados en la perspectiva del muro, dimensión aprobada por la eternidad.

Más que por la realidad del objeto, Gauguin se interesa por su evocación que ilumina con sus violetas, esos violetas que limpiaron las oscuridades bituminosas de su época; sus amarillos, azules y naranjas que amedrentaron aquellos encandilados ojos, desacostumbrados a tanta suntuosidad alegre.

¡Qué bien resonaron sus orquestaciones en la nueva generación de pintores!

El prisma que recientemente se redescubría, Gauguin lo utilizó con libertad formal en sus arquitecturas; la yuxtaposición de las manchas de color, su armonía y su intensidad, el equivalente de la luz coloreada, sus búsquedas, en fin, contribuyeron a crear una nueva ordenación de los medios plásticos. Su realidad propia y viva nos aparece a través de su paleta fabulosa y de su grafismo oriental, trayendo el mensaje fecundo y vibrante del artista que ha libertado a la pintura de los moldes académicos y literarios de antaño.

Esta influencia bienhechora que trasciende de sus obras perduró, siendo sus primeros y directos deudores los cubistas y, por ende, el cubismo; verdadero precursor del cuadro moderno entendiendo también por esto el cuadro susceptible de abarcarse con rapidez, el pintor de Tahiti resucitará apasionadamente, con ese iluminado que fue Van Gogh, el eterno problema Expresión-Decoración, punto de partida de mil nuevas experiencias que engendraron una pintura revolucionaria y nunca vista.

Gauguin: hoy es tu cumpleaños y por eso nuestros corazones amanecen con un moño que los viste de fiesta; también por tí pondremos en el taller una guirnalda de color frenético a nuestros pinceles y a nuestra paleta. Nunca te olvidaremos, porque el código del honor plástico que nos legaste creó en todos los pintores que te sucedieron un vínculo de agradecimiento para contigo, valedero por la eternidad.

Atilio Rossi:

Hay encuentros inevitables y providenciales. El de Gauguin con el impresionismo es uno de los más felices y necesarios. Gauguin por su origen, por sus viajes juveniles, por su carácter ardiente, tiene sed de luz y de sol. El postulado fundamental del impresionismo es liberar el color del claroscuro y pintar la luz y el sol. Todo lo demás es la novela y la tragedia necesarias para que este destino se cumpla.

"¿Cómo veis este árbol?… ¿Es muy verde? Entonces, ponedle verde, el más hermoso de vuestra paleta… ¿Y esta sombra?, ¿más bien azul? No temáis en pintarla lo más azul posible". En estas palabras está todo lo que Gauguin acepta del impresionismo y con esta simplificación exacta se libera del resto de la teoría; le deja el experimento de la parva pintada a diversas horas del día a Monet, y se apresta a su aventura. Van Gogh inventa una pincelada de médium capaz de transcribir con premura y precisión los colores y los fantasmas dictados por su demonio. Gauguin encierra en un contorno azul Prusia sus alegorías y lo llena con amarillos y rojos encendidos y violetas tranquilos.

Gauguin odiará la mitología griega, aceptará parcialmente en el *Cristo amarillo*, en el *Calvario* o en la *Lucha de Jacob con el ángel*, la alegoría religiosa; pero no puede como los pintores renacentistas o como en parte Delacroix, pintar cuadros inspirados en versículos de las Sagradas Escrituras o en la mitología antigua.

Solo en el trópico encontrará las fábulas y el color encendido que le permitan componer sus alegorías llenas de amor y de reivindicación hacia la humanidad y la belleza de aquellos seres primitivos, y pintarlos con toda su obsesión colorística. Todos sus cuadros, incluso aquellos cuyos modelos posan sin argumento, se comprenderán y se gustarán mejor si se colocan imaginariamente en su justo lugar, en aquel gran friso, antes o después de *¿De dónde venimos, qué somos, a dónde vamos?*

La obra de Gauguin como toda la pintura moderna, carece *del orgullo intelectual de definir* que caracteriza al clasicismo.

➤ Domingo Viau, Emilio Centurión, Luis Seoane, Miguel Ocampo. **Opinan sobre Matisse cuatro artistas argentinos**[4]

Domingo Viau. Estudia en la Academia estímulo de Bellas Artes. En 1911 marcha a París e ingresa en la Academia Vitti, bajo la dirección de Anglada Camarasa. En 1921 comienza su peritaje de obras en la Galería de Georges Petit. En 1939 regresa a nuestro país y realiza una exposición organizada por el Museo Municipal de Bellas Artes, y fundamentalmente con trabajos de 1918 y 1920. Director del Museo Nacional de Bellas Artes de 1941 al 43. En 1945, exposición en Witcomb. Con posterioridad integra un conjunto en la Sociedad Hebraica Argentina.

Encuentro a Domingo Viau en su librería de la calle Florida, como siempre accesible a la consulta, dispuesto a conversar sobre lo que es y ha sido su mundo: la pintura, el libro de arte, el informe sobre la autenticidad de los cuadros. Le comunico que *Ver y Estimar* ha resuelto dedicar un número a Matisse y le interrogo sobre la justeza del homenaje.

–Me parece oportuno y justo, ya que la muerte del gran pintor ha quedado silenciada en Buenos Aires.

Enfocamos el valor de Matisse en la historia de la pintura de nuestro siglo, y fundamentalmente en sus relaciones con Picasso y Braque.

–Me interesa Matisse porque a través de todas las modificaciones periódicas mantuvo un mismo mensaje, dijo algo siempre: equilibrio y serenidad de su alma; pero prefiero a Braque porque no retacea las posibilidades expresivas de la pintura. Braque lo expresa todo en la profundidad de los tonos y en la calidad de la materia pictórica que despierta un misterio inacabado y pleno de sugestión para quien es capaz de saborear hasta las ínfimas posibilidades de la pintura.

El artista que es Viau –lírico y romántico–, se compromete íntegramente. No se puede ocultar que para él, el mensaje de la pintura está en ese mundo de imágenes rehechas con tonos

[4] Domingo Viau, Emilio Centurión, Luis Seoane, Miguel Ocampo. "Opinan sobre Matisse cuatro artistas argentinos". *Ver y Estimar*. Buenos Aires, serie 2, n. 3, p. 9-12, [enero de 1955].

y materia y embarca definitivamente su juicio, declarando a Bonnard el pintor más rico del siglo, porque también el suyo es un mundo feliz pero evocado en riquísimas armonías de grises…

Recabo su opinión sobre el período más importante de Matisse, en cuanto a creador de formas.

–Prefiero el correspondiente a la época de sus odaliscas porque alcanza a madurez del trazo en cuanto a la síntesis y a la deformación expresiva.

Pregunto sobre la influencia que tuvo el artista sobre sus contemporáneos y en especial sobre la juventud de América que permanentemente va a Francia en procura de una renovación de sus inquietudes plásticas.

–El lenguaje de Matisse es de influencia tranquila, no llega a conmover brutalmente; no se impone como el de Picasso. No hay **matissistas** como hay **picassianos**, quizá porque éste tiene la fuerza vital de los genios.

Reclamo una aclaración.

–Llamo a Picasso genio, porque a la manera de los grandes de toda la historia del arte, jamás se detiene, mantiene la tensión creadora, mejor la inventiva, hasta estos últimos momentos: sus posibles redundancias, son solamente respiros, porque de inmediato nos sorprende con nuevos signos. En cambio Matisse, al llegar al recorte de papel, al conformarse con él afloja en cierta medida.

No me sorprende la aclaración puesto que en oposición jerarquizó a Bonnard; como advierto que llega a un juicio sobre la pintura abstracta, salgo a su encuentro.

–El recorte de papel, aunque mantenga la vibración del color y aunque la línea límite sea aún la rectora de su forma no tiene la posibilidad de llegar a traducir la complejidad de todo el mundo plástico. Para mí ese mundo ha de apoyarse siempre en imágenes. El plano abstracto desvirtúa el mensaje de la pintura. En realidad no es pintura como yo la siento, sino otra cosa.

Comprendo que es la opinión de un artista de ayer. Acepta mi criterio; mas, me dice que esa idea que tiene de sí mismo lo ha llevado a guardar su paleta.

–Quizá la absoluta dedicación con que me entregué al peritaje de obras me absorbió de tal modo, que sustrayéndome a la creación impidió mi acercamiento a las nuevas expresiones del siglo.

Llegados a esta altura de la conversación le expreso mi agrado e interés por ella y mi propósito de incluirla en *Ver y Estimar*. No sin sobresalto y con modestia asegura que nada de lo dicho es tan sustancial como juicio para abrir una encuesta. Y explico que justamente su condición de artista de otra generación y su especial calidad, más de una vez recordada por nosotros, justifican la ubicación.

De la conversación mantenida por Blanca Stábile y aprobada por el artista.

Emilio Centurión. Pintor argentino nacido en 1894. Estudia hasta 1911 con el maestro italiano Gino Moretti. Obtiene numerosos premios: el Gran premio de honor y la Medalla de Oro de la exposición internacional de París en 1937. Envía contribuciones a diversas exposiciones del país y el extranjero. Forma parte del primer grupo de pintores modernos organizado por Alfredo Guttero. Viaja por Europa y durante treinta años desarrolla actividades como profesor de pintura en establecimientos nacionales de enseñanza artística. Miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes y de la Galería Cultural de la Academia Nacional de Brasil.

Los museos de Milán, Buenos Aires, Eva Perón, Santa Fe, Rosario, etc., cuentan con obras suyas, lo mismo que las principales colecciones privadas.

No conocía a Emilio Centurión más que a través de sus obras, buena parte de las cuales hallo expuestas en las paredes de su amplio y ordenado estudio. Le hago conocer el objeto de mi visita y lo invito a participar en este homenaje a Matisse. Acepta gustoso, luego de aclararme con franqueza que estima la crítica de arte realizada en función de ideas aun cuando no sea halagüeña para el artista, siempre que sea respetuosa y esté inspirada en el afán de comprensión. Con este espíritu siente la crítica a su última exposición aparecida en el número 1 de nuestra revista, cuya nueva presentación elogia generosamente.

Entramos en el tema Matisse.

–¿Cómo ubica Ud. a Matisse en la pintura del siglo XX?

–Lo considero ante todo un revolucionario, quizá el primero que ha mantenido una línea estética siempre apasionada, pura y original a través de los diversos períodos.

–¿En qué momento ve planteada la innovación?

–Para apreciarla debemos remontarnos a la época de su primera actuación cuando se rebela contra los hábitos nefastos y las imposiciones académicas. Una obra resume para mí elocuentemente aquel espíritu de rebeldía: *La joie de vivre*, de 1906. Obra de juventud, de combate, con ella rompe con toda norma tradicional, y expresa con la fuerza y la alegría de la que solo él es capaz, la intuición de un nuevo universo.

–¿Cómo ve configurarse Ud. la nueva estética a partir de ese momento?

–Según sus propias declaraciones, su estética no reposa en ninguna teoría científica; se basa en la observación, el sentimiento y en la experiencia de su sensibilidad, las que traspone en intensa expresión plástica.

–¿Podría empeñarse en puntualizar los elementos innovadores que integran dicha expresión?

–Ante todo la sustitución de las formas hechas con el color y las armonías dominantes por verdaderas sinfonías cromáticas. La construcción por superficies intensamente iluminadas, respetando el plano, atendiendo a las relaciones de espacio, de acuerdo al área del cuadro. En ese colorido adquiere el resplandor y transparencia máxima por el blanco puro de la tela. Luego el dibujo directo, dinámico con deformaciones siempre expresivas.

–¿Han derivado las formas de Matisse hacia un verdadero lenguaje?

–Su influencia tiene un sentido universal. Algunas escuelas y grandes artistas modernos no hubieran culminado en las formas que los caracterizan sin el aporte extraordinario del artista.

–¿Cuáles son las relaciones de Matisse con el arte abstracto?

–Aunque él, como todos los artistas modernos, se haya valido de elementos abstractos para sus creaciones, siempre es un pintor figurativo. No recuerdo haber visto en él nada absolutamente abstracto, ni aun en sus últimos juegos de *collages* que son los que más se aproximan a ese modo de expresión.

–¿Por qué los interpreta de ese modo?

–Porque en ellos se mantiene la sugestión del mundo orgánico; y cuando quiere construir más abstractamente relaciones puras, el espacio continúa sintiéndose representativo.

–¿Cuál de las diversas etapas considera más valiosa?

–Como lo expresé en un comienzo, la que centra el espíritu de rebeldía de los jóvenes *fauves*; y luego la última, por la síntesis de sus imágenes.

Termina Emilio Centurión trayendo a cuento un episodio que recalca el sentido de la síntesis matissiana. La pintora argentina Alicia Pérez Penalba no hace mucho tiempo visitó al artista y posó para una serie sucesiva de dibujos. Llegado el último, el pintor le dijo: "Cerraré los ojos y reproduciré su imagen en el plano blanco". Y así, sin más apoyo que el de la memoria, ese último trazo condensó todas las experiencias anteriores de su mano.

De la conversación mantenida por Blanca Stábile y aprobada por el artista.

Luis Seoane. Nace en Buenos Aires en 1910. Realiza exposiciones individuales en esta ciudad, Montevideo, Lima y Caracas; luego participa en la exposición de la Agrupación de Artistas Latinoamericanos organizada por la Unesco en París. Ilustrador de libros de Alberti, Quevedo, Huxley, Yeats, Valery. Sus pinturas son conocidas en Londres y sus dibujos en Nueva York donde se seleccionaron, como las mejores ilustraciones del mundo entre 1935 y 1945, las que integran su Homenaje a la torre de Hércules.

Matisse acaba de morir, de modo que cabe realizar un primer balance de su obra.

–¿Lo considera Ud. como tantos, uno de los más grandes pintores del siglo?

–Para mí es desde luego, uno de los más grandes pintores de nuestra época. Cuidó del ritmo y de la línea en el dibujo. Amó intensamente el color, ese color plano, limpio y decidido. Exaltó la naturaleza transfigurándola a través de sus sensaciones y aplicó a toda su obra un sentido de la medida sin paralelo en la pintura actual. Supo cubrir los grandes planos de sus colores con los más bellos arabescos deducidos de las hojas carnosas de los árboles mediterráneos, de las bellas telas, de las frutas, y de los pájaros, y amó el dibujo, ese género del arte que cultivaron más que nunca en su vejez los grandes artistas que también amaron en su simplicidad, haciéndolo más simple y estricto a medida que envejecen, artistas tan dispares, y tan unidos en algunas preferencias, como Hokusai y Goya.

–¿Podría Ud. caracterizar el sentido de su expresión? ¿Cómo es el mundo que simbolizó con sus formas y qué se propuso expresar con ellas? ¿Ha ejercido gran influencia en los pintores de su tiempo?

–Dibujo y color se separaban rigurosamente en su obra y se unían, con no menos rigor, en su separación, creando un sentido expresivo distinto, interpretando la figura humana, la naturaleza y los objetos que le rodeaban de manera inédita hasta él y encontrando en sus proporciones el principal motivo de expresión. Es un pintor racionalista, cartesiano, francés por estas cualidades. Es curioso observar cuánto tienen de franceses pintores como Matisse o Braque; de españoles, Picasso o Gris; de ruso Chagall; de holandés Mondrian, etc.; cómo de ese internacionalismo instalado teóricamente en arte surgen características nacionales, por encima de las reglas. En la falsedad de la Escuela de París los artistas apenas están unidos por algo más que por su libertad, por su domicilio, pues cada uno es, en definitiva, del país de su infancia y de su juventud. En Matisse la figura humana de su pintura no es superior al medio, sino que aparece envuelta por él sin llegar a tener un valor superior. Al igual que en la hoja de papel equilibra los blancos, en la tela o en el muro los tonos, no estableciendo distinción alguna entre la construcción de un dibujo, las páginas de un libro, un objeto de ornamento o un cuadro. Ha creado formas de validez universal ejerciendo una influencia importantísima en el

arte de nuestro tiempo. Liberó a la pintura de prejuicio, la hizo plana, brillante, eliminó todo lo superfluo, la hizo sabiamente elemental, intuitiva; ¿cómo no había de influir en los artistas que llegaron luego?

–¿En qué momento de su larga vida cree que llegó a la madurez de su arte?

–Se puede asegurar que su madurez la alcanzó en la primera decena del siglo y vino sosteniéndola igual desde entonces, cualquiera sean las etapas que prefiramos. Por mi parte prefiero gran parte de la pintura de 1906 a 1917; *La danza* de 1933; los interiores rojos y los grandes desnudos de 1935-36; las bailarinas de 1942; *Asia* de 1946; *El ananá* de 1948 y los dibujos de todas las etapas.

–¿Cuál sería el juicio de la posteridad sobre su obra?

–Al margen de sus temas románticos, que simplemente eran pretexto, se le tendrá en el porvenir, por su claridad, como uno de los más grandes clásicos de nuestra época y, sin afán de expresar paradoja alguna, como uno de sus grandes académicos, pues en el fondo de cada obra suya existe una ordenación respetuosa con la Academia, claro que con la Academia de Francia que siempre es más libre que la de otras partes. La posteridad encontrará también en su obra ese lujo necesario sobre el que escribió espléndidamente Aragon.

De la conversación mantenida por Enrique Nagel y aprobada por el artista.

Miguel Ocampo. Pintor y arquitecto, nace en 1922. En 1950 realiza en París una exposición individual y participa en otras colectivas. Expone en la Galería Viau y Krayd de Buenos Aires, con el Grupo de Artistas Modernos de la Argentina; solo, en la Galería Bonino. En 1953 en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y en el Museo Municipal de Amsterdam. En el mismo año, participa en la segunda bienal de San Pablo.

Me encuentro con Ocampo y conversando a raíz de la muerte de Matisse, le formulo una serie de preguntas, que originan el interesante diálogo, que transcribo:

–¿Qué piensa en general sobre Matisse?

–En realidad no pienso nada, me dice sonriendo, me gustan sus cuadros pero hasta ahora no me detuve a analizar el porqué.

–¿Pero lo considera uno de los más importantes pintores del siglo XX?

–Sí, evidentemente, no ya como padre de la pintura actual, sino más bien como el abuelo.

–¿Por qué no me aclara ese concepto en función de lo que usted cree, será el juicio de la posteridad?

–No creo que sea necesario esperar; el valor de Matisse ha sido ya reconocido. Como pintor pertenece a una época pretérita, su influencia también es pretérita y no recae directamente sobre nosotros, por eso lo siento como abuelo. Pero como no soy profeta, no puedo decir si el futuro reconocerá un alcance aun mayor a sus obras.

–¿Cuál es su posición con respecto a Matisse?

–En realidad no lo he tomado nunca como punto de referencia. Si ha influido en mí ha sido inconscientemente, como pueden influir todas las formas incorporadas a lo cotidiano.

–¿Y su parecer sobre la actitud Matisse, Picasso y Braque?

–Por un lado es preferible crear el cubismo (Braque, Picasso), que bautizar despectivamente **cubismo** al movimiento (Matisse). Pero por otra parte es preferible seguir una trayec-

toria con fe, salud y alegría (Matisse) que traicionar a la pintura, fosilizándose o convirtiéndose en *vedette* para uso del comunismo.

–¿Cree usted que la expresión de Matisse tiene una sentido social?

–Bueno, su postura fue un poco de espaldas al mundo real; porque su verdadero mundo fue el de sus propias imágenes.

–¿De modo que según usted, optimismo y la alegría que emanan de los cuadros de Matisse no estarían expresamente dirigidos a los hombres?

–No diría tanto. Las obras de arte tienen todas un sentido social. Pero no creo que en Matisse la idea de lo social fuera previa.

–Entonces, desde el punto de vista de su expresión individual, prevalece lo subjetivo.

–¿Y cómo delimitamos lo subjetivo de lo objetivo? Además cada hombre es su propio punto de partida.

–¿Y cuál le parece que fue la época de su madurez?

–Las obras del 16 son en realidad las que más me gustan, como ésta que vemos; sin embargo, un juicio objetivo me inclina a considerar las del año 1940 como respondiendo a su verdadera madurez.

–¿Qué opina de su última obra importante?

–No me atrevo a juzgar la capilla de Vence, pues no he tenido la oportunidad de visitarla; sin embargo, por lo que he podido apreciar en fotografías, el estilo de su arquitectura, no me parece nada renovador. Sería necesario tomar contacto directo con su estructura en función con todo lo demás, para poder opinar con certeza.

De la conversación mantenida por Silvia Ambrosini y aprobada por el artista.

Anónimo. **Entrevista al señor Jacques Helft**[5]

"En países nuevos como la Argentina, el anticuario debe desempeñar un verdadero papel de pionero."

El señor Jacques Helft representa la tercera generación de una gran familia de anticuarios. Su abuelo estaba establecido en Nantes; su padre vino a París en 1878; en 1920, su hermano y él, se encargaron de la dirección de la casa Helft, en la calle Lafayette, cuyas dos especialidades eran el siglo XVIII francés, y sobre todo la vajilla de plata antigua. Es autor de numerosas obras sobre la orfebrería francesa. De 1934 a 1937, el señor Jacques Helft fue elevado a la Presidencia del Sindicato de los Anticuarios. Fundador de la Confederación Internacional de Negociantes en Objetos de Arte, obtuvo la exención de derechos de aduana para las antigüedades en la mayoría de los países de Europa Occidental. Dejó Francia por Nueva York en 1940, luego partió a la conquista de la clientela sudamericana. Actualmente en Buenos Aires, es el anticuario y el coleccionista de arte francés más reconocido en América Latina.

[5] Anónimo. "Entretien avec M. Jacques Helft". *Connaissance des Arts.* Paris, n. 18, août 1953, p. 6-7.

¿La clientela americana fue para usted el descubrimiento de un nuevo mundo?

–El mercado americano de antigüedades es muy diferente al que existe en Europa occidental. Ante todo es una cuestión de ambiente. En Francia, aun las personas más modestas permanecen en contacto con obras de arte de siglos pasados, aunque sea por las iglesias y los monumentos de su región. No tienen entonces ninguna excusa si carecen de gusto. En los Estados Unidos, sucede lo contrario. Los que no conocen este país no pueden imaginar que hace aún pocos años uno podía recorrer miles de kilómetros sin encontrar un monumento de carácter artístico.

¿Cómo debe explicarse el desarrollo extraordinario del comercio de antigüedades en los Estados Unidos?

–Al principio de este siglo, varios grandes comerciantes se establecieron en América y forjaron verdaderamente una clientela a partir del modelo europeo. Las posibilidades de esos compradores eran considerables. Sin embargo, hasta 1926, los legisladores americanos aplicaban derechos prohibitivos a la importación de antigüedades. En ese entonces, al haber finalmente comprendido el enorme interés que tenían para enriquecer un patrimonio artístico inexistente, permitieron la libre entrada de todo objeto de arte de más de cien años. Su clarividencia fue premiada en todo sentido ya que, además del aporte cultural de los objetos y cuadros importados, estas nuevas colecciones adquirieron una plusvalía incalculable. Para nuestro país, estas medidas contribuyeron, por incidencia, al resplandor del arte y del gusto francés.

¿Se puede definir la clientela americana?

–En América, la clientela está compuesta en primer lugar por grandes industriales que quieren realizar inversiones seguras, luego por toda una categoría de descendientes europeos que recuerdan las artes antiguas de su país. Además, los museos americanos forman un grupo de compradores muy importante, quizá el más importante. Están tan solicitados que cada vez son más exigentes. Este no es el caso del americano medio. Recuerdo una historia que le ocurrió a uno de mis amigos hace unos años en Nueva York. Acababa de llegar una gran colección compuesta de piezas únicas de porcelana de Sajonia. Se presentó un comprador de una gran tienda del Middle West; centra su elección en algunas estatuillas y pregunta: "¿Cuánto?" El vendedor le indica el precio. "No, objeta el comprador del Middle West, quiero saber cuánto me puede proporcionar de cada modelo." Además de los *amateurs* de bellas piezas, cuya mayoría conoce el mercado francés, existe una cantidad de coleccionistas de objetos de curiosidad, recuerdos históricos, cajitas de música y de botones, artículos que se compran, se venden, y se intercambian por medio de periódicos especializados. En la imaginación de estos innumerables compradores, el término de antigüedad es vago… Una tienda en Long Island lleva orgullosamente este cartel: "Modern Antiques."

¿Cuánto tiempo permaneció usted en Nueva York?

–Me quedé siete años en Nueva York.

¿Cuál era su especialidad?

–Me ocupaba de arte francés, sobre todo de cuadros y muebles antiguos, objetos de arte del siglo XVIII y también cuadros modernos.

¿La moda, en materia de antigüedades, desempeña un papel más importante en América que en los demás países?

–Efectivamente, tiene repercusiones a la vez más bruscas y más extendidas. Se quema fácilmente lo que se adoró algunos años atrás. Es por eso que los muebles góticos y del Renacimiento, los grandes tapices que decoraban los palacios hoy demolidos de los grandes magnates, no están más de moda. Por el contrario, los estilos inglés y francés del siglo XVIII están muy de moda actualmente, aunque éstos solo sean para una selecta clientela –salvo en lo que respecta los muebles de madera frutal. En efecto, éstos se adaptan mejor al decorado desnudo y desproporcionado de los departamentos modernos.

Es necesario señalar la influencia particularmente nefasta ejercida en los Estados Unidos, por las mujeres del mundo que pretenden ser *interior decorator*. Una vez por año, se reúnen en un congreso que decide tanto el color de moda como hallazgos a explotar. Su red se extiende en todos los Estados Unidos; a causa de ellas se ve de repente barros cocidos, apliques, vueltos a pintar en verde y blanco (color de moda) o cubre platos de plata, consabidos invendibles, cortados al medio para confeccionar artefactos de iluminación indirecta.

¿Cuáles fueron las razones que lo llevaron a abandonar los Estados Unidos para venir a Buenos Aires?

–En 1946, numerosos clientes franceses volvieron a Francia. Yo sabía que todos mis bienes habían sido robados y saqueados; entonces me tentaron los clientes argentinos que me habían comprado mucho entre 1920 y 1930.

¿Sus inicios en Buenos Aires fueron fáciles?

–Para nada. Los viejos clientes no compran casi más y a los nuevos ricos, al sufrir el mismo fenómeno que en todas partes, les gustan, al principio, si no son juiciosamente guiados, las manifestaciones espectaculares que se traducen en América la Sur en una profusión de grandes jarrones ilustrados con escenas históricas, carrozas ornamentadas con personajes en porcelana pintarrajeada, estatuillas japonesas de marfil y "espejuelos" compuestos por cristales de formas diversas, sin mencionar los escaparates barrigones de barniz Martin que presentan unos Pompadour 1900. En cuanto a mí, pude formar, desde hace cinco años, una buena docena de nuevos clientes que me agradecen por los objetos que les hice adquirir y que solo piden enriquecer su colección.

¿Existen muchos anticuarios en Argentina?

–En Argentina, como en toda Sudamérica, el comercio de objetos de arte se encuentra aún en su estadio primario. En general, los comerciantes locales no poseen los medios materiales ni el conocimiento suficiente para formar grandes colecciones.

¿Qué tendencias artísticas atrae a la clientela sudamericana?

–Aunque, por su ascendencia, el sudamericano debería tentarse por la influencia de su país de origen, España o Italia, es innegable y consolador notar que la cultura francesa sigue teniendo preponderancia en todos los ámbitos artísticos.

¿Cómo define usted el papel que deben desempeñar los anticuarios en Sudamérica?

–Existen dos formas de encarar el comercio de arte: dejarse guiar por el gusto personal. Para el comerciante que no tiene ni la vocación ni el fuego sagrado, la primera forma es necesariamente más tentadora y más lucrativa. En países nuevos como la Argentina, me parece que el anticuario debe desempeñar el papel de pionero, que consiste en explicar, mostrar lo que es un objeto de arte digno de ese nombre sin dejarse desalentar por la inevitable respuesta del cliente ante el precio que considera exorbitante.

¿A través de qué medios logra usted esto?

–Organizo exposiciones de calidad y conferencias, experiencias tanto más alentadoras cuanto me encuentro en Buenos Aires con un público sumamente comprensivo, ávido, y poco mimado, que desea impregnarse de la gran tradición y me esfuerzo en hacerlos apreciar al máximo los esfuerzos que hago. También es necesario familiarizar a los eventuales compradores con los precios que se manejan en los demás países, sobre todo en Francia, Inglaterra y Estados Unidos. La difusión de los precios es un factor muy importante. Los no iniciados para quienes un Ford de diez años es un "coche viejo", no pueden concebir que una cómoda o un sillón antiguo pueda valer más que un mueble nuevo. Es por eso que una revista como *Connaissance des Arts*, –me gustaría que usted lo dijera– contribuye más que cualquier otra, a educar clientes que solo quieren ser cada vez más numerosos.

¿Cuáles son los criterios para la compra de un objeto de colección en Sudamérica?

–Es el drama de América del Norte y aún más el de Sudamérica. Uno le muestra un cuadro a un cliente; primero mira el certificado de autenticidad, pregunta el *pedigree*, devora la historia de sus dueños sucesivos, se preocupa por el precio, finalmente da un vistazo a la obra, cuya historia podrá a su vez contar a todos los amigos. Esto acarrea excesos inimaginables. Objetos evidentemente falsos, acompañados por certificados seductores, son puestos –ya sea por organizadores de ventas o por comerciantes inescrupulosos– a disposición de los *amateurs*… descubrimientos sensacionales. De esta manera, se pudo asistir recientemente en Buenos Aires, a la venta de los muebles y objetos de arte del Castillo de Compiègne. El catálogo estaba recubierto en oro y todos los objetos marcados con una estampa bárbara, completamente trucada, que reproducía una "C coronada" de una vulgaridad sorprendente.

¿No existe ninguna ley que reprima este tipo de tráfico?

–Las leyes del engaño sobre la calidad y el origen de la mercadería no existen en Argentina para los objetos de arte. Excepto las estafas caracterizadas, los falsificadores pueden entonces dar rienda suelta a sus industrias culpables, llegando incluso a producir objetos de arte por series enteras. Los Zares se sorprenderían si regresaran a la tierra, al ver en Buenos Aires, por ejemplo, una cantidad de arañas y de candelabros en cristal de roca, muy dorados, de los cuales se les atribuye la antigua propiedad, en tanto que un *amateur* consciente no duda en que esos "tesoros" corresponden a la época Albert Lebrun o incluso a la época Vincent Auriol.

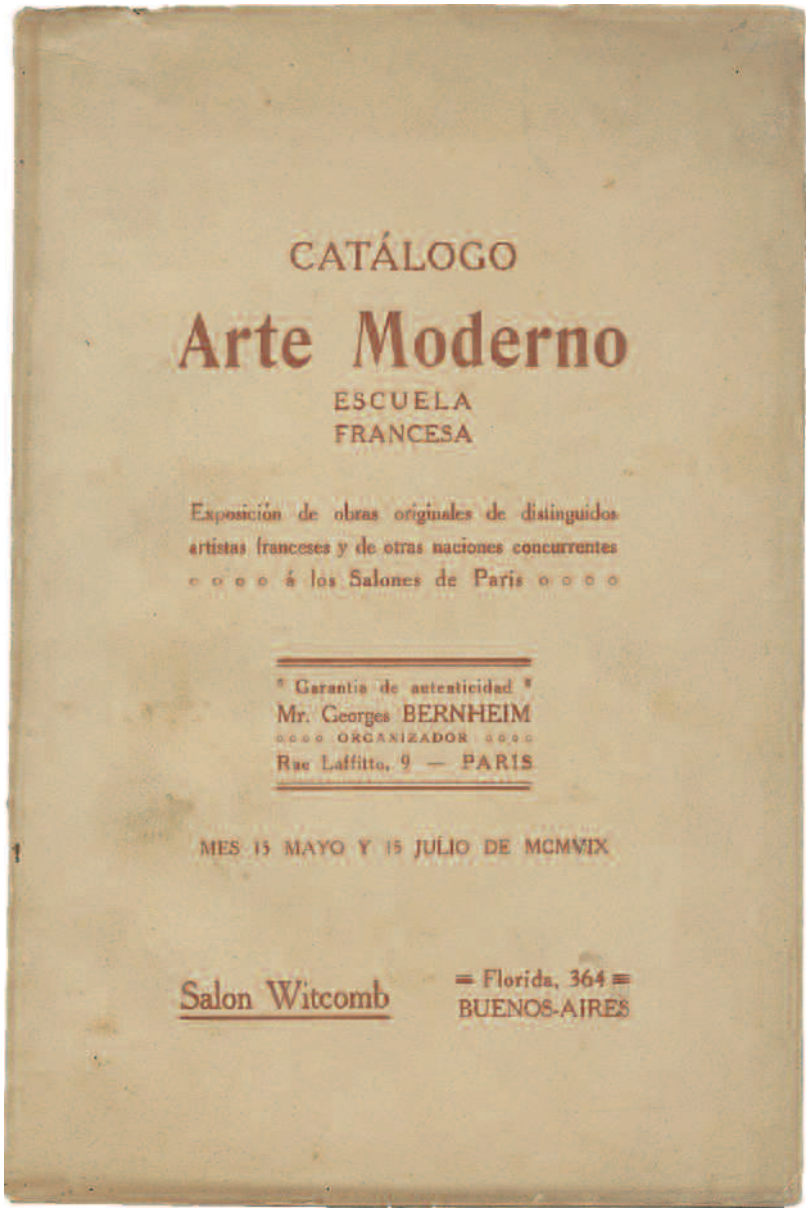
¿Cuáles son los estilos preferidos de los compradores?

–Ante todo, los compradores prefieren lo que se puede llamar "antigüedades utilitarias", asientos, cómodas, escritorios y "objetos espectaculares", cuadros, tapices. En cambio, el verdadero objeto de colección solo es apreciado por una cantidad muy pequeña de *amateurs*. Los estilos favoritos de los argentinos son, por orden de importancia, el Louis XVI, luego el Louis XV. De las épocas anteriores al siglo XVIII, casi nada les interesa, salvo los tapices que gozan de una preferencia muy grande. Recuerdo una pequeña aventura que me sucedió hace unos años. Unos clientes que se fueron de vacaciones me habían pedido que decorara su departamento. Hago colocar tapices, para ellos, símbolos indiscutibles de nobleza de una casa grande. Las alabanzas no fueron las que yo esperaba; mi cliente, el rey de la confección, estaba decepcionado; los tapices se detenían a un 1 metro del piso. Me dijo más tarde que su primer pensamiento había sido: "Helft, me vendió un vestido demasiado

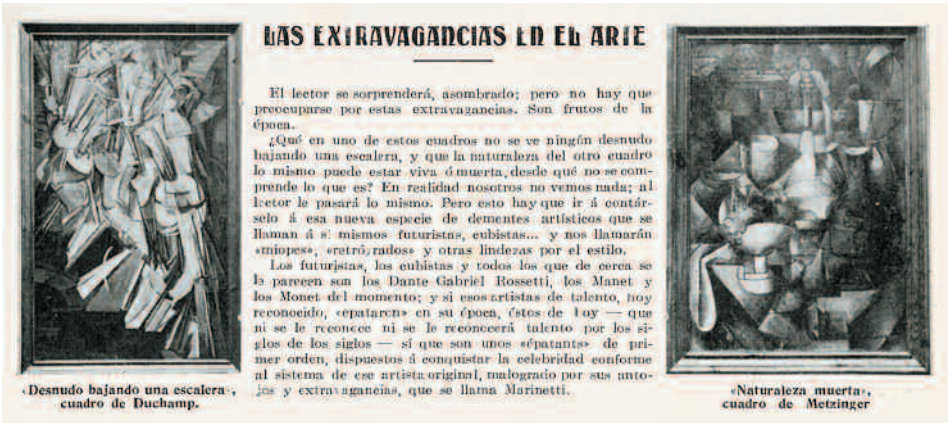
corto." Otro día, un cliente quiso a toda costa comprarme un inmenso tapiz. La colocación fue heroica: el tapiz tocaba el cielorraso, cubría la pared, seguía sobre el parquet debajo del sofá, y se detenía majestuosamente en el cuarto de la habitación. "Es maravilloso, dijo el cliente encantado, cuando estoy en mi sofá, me sirve también de alfombra."

¿Para los anticuarios, Argentina es un país de porvenir?

–Es indiscutible. Me doy cuenta que imponiéndose un verdadero oficio de pionero, como lo han hecho en Estados Unidos al principio de siglo algunos grandes comerciantes, en un país nuevo se puede llegar a crear bellas colecciones, sobre todo si los gobiernos son lo suficientemente perspicaces para, por un lado, establecer la exención de derechos de aduana, y por otro lado, crear y enriquecer los museos. Estas medidas, es un hecho probado, no solo aumenta el patrimonio nacional, sino que también, y sobre todo en cuanto a los cuadros modernos, fomenta formalmente el arte nacional ofreciendo a los jóvenes pintores ávidos de ver, las geniales obras de sus grandes contemporáneos para inspirarse de otro modo que no sea a través de las reproducciones. Recuérdese que los artistas franceses del siglo XVI no dudaban en ir a pie a Florencia para beber de las fuentes del arte del Renacimiento. En lo que respecta particularmente la Argentina, si algunos buenos colegas parisinos vinieran a unirse a los esfuerzos ya realizados, el mercado de las antigüedades progresaría muy rápidamente. Por lo tanto, los anticuarios tienen un gran porvenir en Sudamérica: capacidad y honradez son los dos puntos clave que los harán triunfar.



Arte Moderno. Escuela francesa. Mr. Georges Bernheim organizador. Salón Witcomb, 15 de mayo a 15 de Julio de 1909



LAS EXTRAVAGANCIAS EN EL ARTE

El lector se sorprenderá, asombrado; pero no hay que preocuparse por estas extravagancias. Son frutos de la época.

¿Qué en uno de estos cuadros no se ve ningún desnudo bajando una escalera, y que la naturaleza del otro cuadro lo mismo puede estar viva ó muerta, desde qué no se comprende lo que es? En realidad nosotros no vemos nada; al lector le pasará lo mismo. Pero esto hay que ir á contárselo á esa nueva especie de dementes artísticos que se llaman á sí mismos futuristas, cubistas... y nos llamarán «miopes», «retrógrados» y otras lindezas por el estilo.

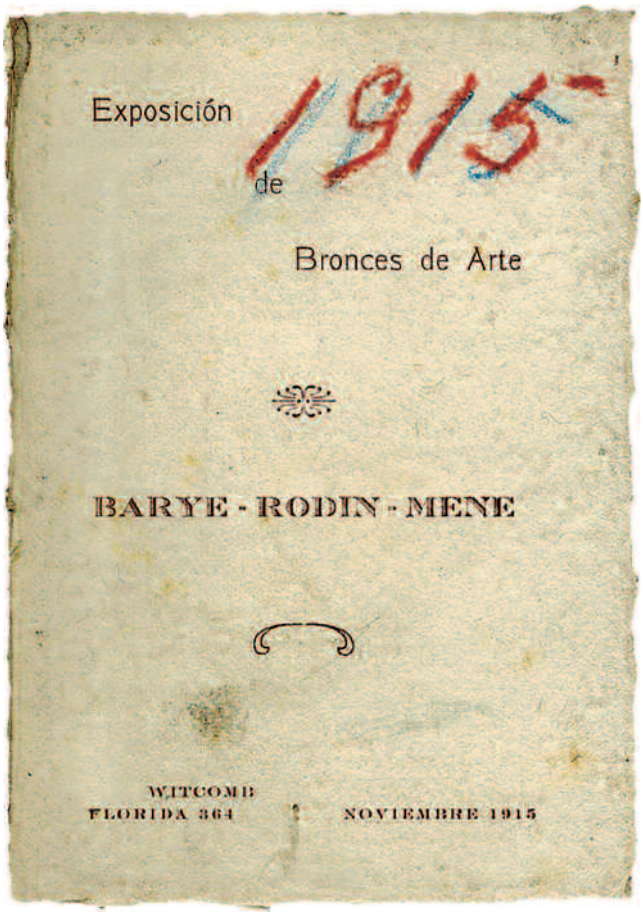
Los futuristas, los cubistas y todos los que de cerca se le parecen son los Dante Gabriel Rossetti, los Manet y los Monet del momento; y si esos artistas de talento, hoy reconocido, «epataron» en su época, éstos de hoy — que ni se le reconoce ni se le reconocerá talento por los siglos de los siglos — sí que son unos «epatants» de primer orden, dispuestos á conquistar la celebridad conforme al sistema de ese artista original, malogrado por sus antojos y extravagancias, que se llama Marinetti.

«Desnudo bajando una escalera», cuadro de Duchamp.

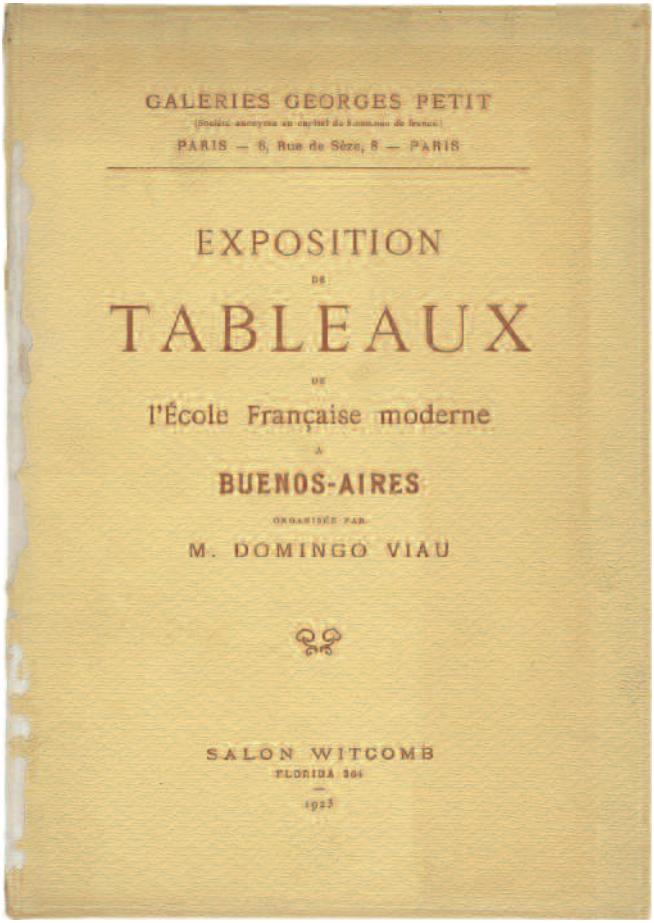
«Naturaleza muerta», cuadro de Metzinger

"Las extravagancias en el arte". *La Semana Universal*.
Buenos Aires, a. 1, n. 22, 30 de mayo de 1912

Exposición de aguas fuertes en colores. Galería Devambez. Buenos Aires. Salón Witcomb, octubre 1 de 1912



Barye – Rodin – Mene. Exposición de bronces de arte.
Buenos Aires. Salón Witcomb, noviembre 1915



Exposition de tableaux de L'Ecole française moderne. Organisée par M. Domingo Viau.
Buenos Aires. Salón Witcomb, 1923

Pintura francesa moderna. 1924.
Buenos Aires. Nordiska Kompaniet, 1924

Antoine-Louis Barye. *Panthére saisissant un cerf*, s.d., bronce, 37 x 54 x 23 cm, firmado: “Barye”, fundición Barbedienne. Colección Museo Nacional de Bellas Artes
(Donación María Salomé Guerrico de Lamarca y Mercedes Guerrico, 1938) n°. inv. 3582

Jean- Alexander- Joseph Falguière. *Diana*, s.d., bronce, 43,5 x 34 x 32 cm, firmado: "A. Falguière", fundición Thiébaut Frères. Colección Museo Nacional de Bellas Artes (Donación María Salomé Guerrico de Lamarca y Mercedes Guerrico, 1938) n°. inv. 2766

Jules Debois. *Salomé dansant devant Herode*, s.d., bronce, 47 x 27 x 14 cm, firmado: "J. Desbois/ n°12", fundición: A.A. Herbrard. Colección Museo Nacional de Bellas Artes (Donación María Salomé Guerrico de Lamarca y Mercedes Guerrico, 1938) n°. inv. 2926

Émile-Antoine Bourdelle. *Maqueta del Monumento al General Alvear*, s.d., bronce, 68 x 23 x 43 cm, firmado: "Emile Antoine Bourdelle", fundición: Alexis Rudier. Colección Museo Nacional de Bellas Artes (Donación Josefina Mihura de Pirovano, 1982) n°. inv. 8499

Émile-Antoine Bourdelle. *Heracles arquero*, 1909, bronce, 57 x 60 x 27,5 cm, firmado: "Emile Antoine Bourdelle", fundición: Alexis Rudier. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. (Adquisición: 1943 antes colección Jorge Lavalle Cobo) n°. inv. 6493

René-François-Auguste Rodin. *La muerte del Poeta* [Proyecto de Chimenea], 1913, bronce patinado a la cera perdida, 47 x 60 cm, fundición: Alexis Rudier. Colección Museo Nacional de Arte Decorativo (Antes Colección Matías Errázuriz)

René-François-Auguste Rodin. *Eva*, 1881, bronce, 74 x 26 x 32 cm, fundición: León Perzinka.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes (Donación Inés Gowland de Llobet,
antes Colección Francisco Llobet) n°. inv. 7037

René-François-Auguste Rodin. *France*, ca. 1904, bronce, 49 x 33 x 44,8 cm, fundición Alexis Rudier.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. (Aquisición 1942, Remate de Colección
Marcelo T. de Alvear en Galería Witcomb) n°. inv. 6367

Jean Marc Nattier. *Retrato de Mlle. Henault (Comtesse d'Aubeterre)*, 1727, óleo s/ tela, 146,8 x 114 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes (Donación Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes, 1981) nº. inv. 8511

Jean-Honoré Fragonard. *El sacrificio de la rosa*, ca. 1780-1785, óleo s/ tela, 65 x 54 cm.
Colección Museo Nacional de Arte Decorativo (Antes Colección C. Santamaría,
adquirida en 1930 por Matías Errázuriz)

Théodore Rousseau. *La tropilla*, ca. 1830, óleo s/ tela, 31,5 x 44cm, firmado: "TH. Rousseau". Colección Museo Nacional de Bellas Artes (Donación Emilio P. Furt y Sra.) n°. inv. 2085

Gustave Courbet. *Mer orageuse*, [1865?], óleo s/ tela, 80,5 x 100 cm, firmado “G. Courbet”,
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
(Donación Domingo C. Martinto anterior a 1910) nº. inv. 2434

Jean-Baptiste-Camile Corot. *Vista del Castel Sant'Angelo*, s/d, óleo s/ tela, 41 x 74 cm.
Colección Museo Nacional de Arte Decorativo (Antes Colección Manuel Quintana;
adquirida por Matías Errázuriz en 1916)

Jules Joseph Lefebvre. *Pandora*, anterior a 1877, óleo s/ tela, 132 x 63 cm.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes (Donación Carlos Madariaga 1911) n°. inv. 2872

Charles Chaplin. *Retrato de una joven*, s.d., óleo s/ tela, 56 x 38 cm.
Colección Museo Nacional de Arte Decorativo. (Antes Colección R. Suárez;
adquirido por Matías Errázuriz en 1930)

Claude Monet. *La berge de la seine*, ca. 1880, óleo s/ tela, 60 x 72 cm.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes (Adquisición Municipalidad de Buenos Aires
en Exposición Internacional de Arte del Centenario, 1910) n°. inv. 2713

Vincent Van Gogh. *Le moulin de la Galette*, ca. 1886, óleo s/ tela, 61 x 50 cm.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. (Adquisición a Galerías Tannhauser en Berlín, 1934)
n°. inv. 2720

Edgard Degas. *Arlequin danse*, 1890, pastel, 52 x 63 cm, firmado: “Degas”.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes (Adquisición anterior a 1910,
antes Colección Aristóbulo del Valle) nº. inv. 2707

Jean-Louise Forain. *Danseuse et admirateur derriere la scene*, 1903, óleo s/ tela, 60,5 x 73,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes (Donación Antonio Santamarina, 1975) n°. inv. 8542

Georges Rouault. *Pierrot*, 1938, óleo s/ cartón, 38 x 29,5 cm.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
(Adquisición a Fundación e Instituto Torcuato Di Tella, 1973) n°. inv. 7965

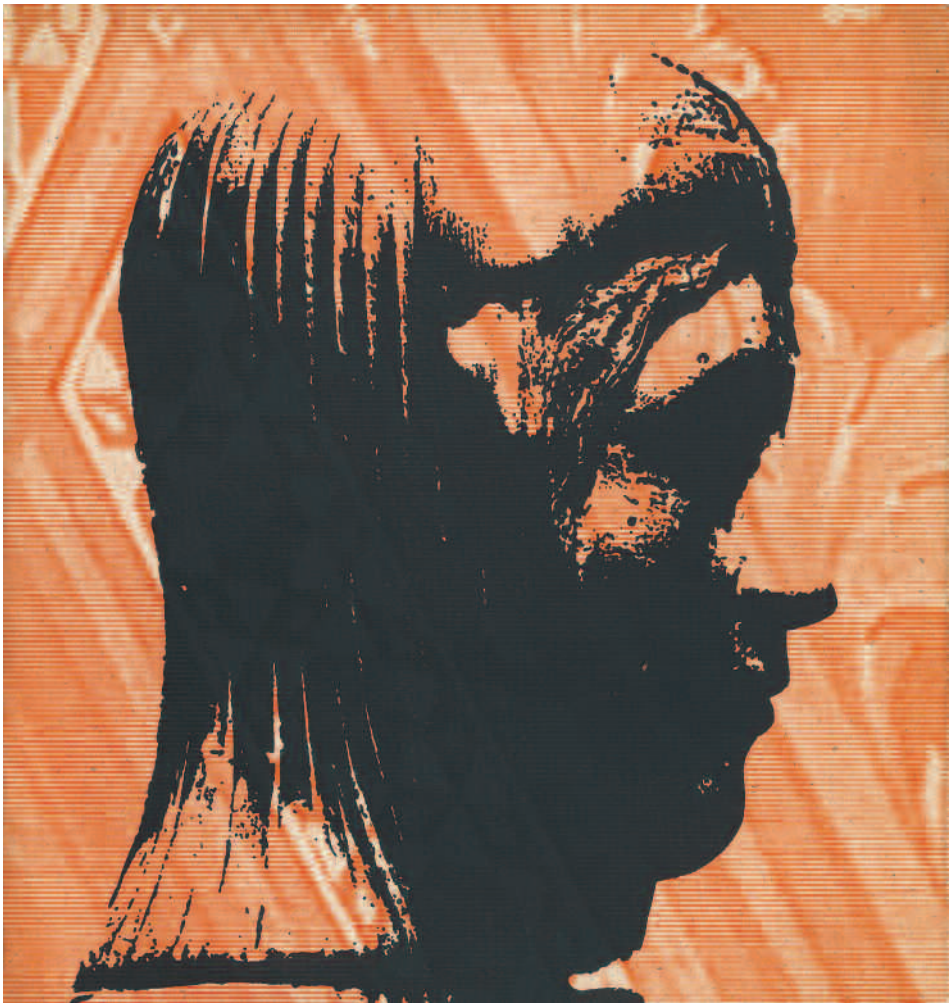
Jean Dubuffet. *Texturologie XLV*. 1959, óleo s/ tela, 100 x 130 cm.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes.
(Adquisición, Fundación e Instituto Torcuato Di Tella, 1973) n°. inv. 7976

Latitud (1945). Buenos Aires, a. 1, n. 1, febrero de 1945

Colección François Russo-De la Ville sur Yllon. Obras Maestras. Siglos XVIII – XIX.
Buenos Aires. Van Riel Galería de Arte, 1947

Georges Mathieu. Buenos Aires. Galería Bonino, 1959

Henri de Toulouse Lautrec. 1864-1964. Buenos Aires.
Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 30 de octubre al 29 de noviembre de 1964.



Colección Torcuato Di Tella. Buenos Aires. Museo de Artes Visuales.
Instituto Torcuato Di Tella, del 20 de setiembre al 27 de octubre de 1963.

Les liens entre la France et l'Argentine sont anciens et forts dans tous les domaines. Mais au niveau artistique l'histoire des deux pays est intrinsèquement liée.

C'est pourquoi accompagner la publication par la Fondation Espigas de *El arte francés en la Argentina 1890-1960*, qui porte témoignage du grand intérêt qui existe en Argentine depuis plusieurs siècles pour les artistes français, est pour moi un grand honneur. Cet ouvrage, retraçant cette histoire de « fascination » réciproque, constitue une source documentaire unique à l'usage du grand public, comme de celui des chercheurs et des professionnels de l'art en France comme en Argentine.

Ce travail de « mémoire artistique » semble en effet fondamental ; en les plaçant dans une perspective historique, il est de nature à amplifier, à renforcer les liens qui existent aujourd'hui plus que jamais entre les communautés artistiques de nos deux pays.

L'art ne peut naturellement se concevoir dans un espace seulement national. Cette certitude, liée au marché de l'art et aux grandes expositions internationales était déjà comprise de nos ancêtres. Les princes, les mécènes, les gouvernements et les artistes eux-mêmes, à la recherche de l'inspiration, ont tous compris la puissance qui naît souvent du déracinement, de l'éloignement, temporaire ou définitif. François I n 'a t-il pas assisté Léonard da Vinci dans les derniers instant de sa vie à Amboise ? Que serait de l'œuvre de Holbein sans les commandes de la Cour d'Angleterre ? Ces politiques de résidence, de diffusion artistique qui ne disaient pas leur nom à l'époque, constituent pourtant bien le point de départ de notre travail quotidien.

Pour toutes ces raisons, la publication de *El arte francés en la Argentina 1890-1960* porte également témoignage du travail que nous souhaitons mener au sein de l'Ambassade de France.

Il s'agit en effet d'un travail sur la durée, au plus près des demandes, des préoccupations de nos partenaires argentins : artistes, intellectuels, commissaires d'art... Ce travail qui se situe dans le montage d'événements visibles ; expositions, spectacles, concerts ne constitue pourtant que la partie émergée de l'iceberg. Il ne serait rien sans un travail plus souterrain, de coopération au niveau de la recherche, du débat d'idées, qui lui assure un avenir.

C'est ainsi que, depuis 1999, l'Ambassade de France a soutenu la Fondation Espigas, dans un premier temps pour incorporer à sa base de données toute l'information relative à la circulation de l'art français en Argentine. Cette première étape de travail conjoint préfigurait la publication d'un livre qui donnerait à connaître les résultats de cette recherche exhaustive menée à bien par le Centre de Documentation de la Fondation Espigas.

La publication de cet ouvrage est le résultat direct de ce travail de coopération mené depuis quatre ans. A travers une importante sélection de documents, il rend compte de différents aspects - registres d'expositions organisées par des musées et galeries en France et en Argentine, activités d'artistes français en Argentine, circulation des idées et de la critique d'art, jusqu'à la constitution de collections publiques et privées etc. – de l'histoire artistique commune de nos deux pays.

Je tiens à remercier chaleureusement la Fondation Espigas, à travers son Président, Mauro Herlitzka et tous ceux, chercheurs, artistes, collectionneurs des deux côtés de l'Atlantique, qui ont rendu possible la parution de ce témoignage unique.

Francis Lott
Ambassadeur de France

Fundación Espigas et son Centre de Documentation pour l'Histoire des Arts Visuels en Argentine ont été créés en 1993 pour faire un apport à la professionnalisation du milieu artistique dans le pays.

Notre patrimoine documentaire, enrichi par d'innombrables dons, échanges et acquisitions, possède plus de 150.000 item dont des livres, des catalogues de musées, galeries, centres culturels et maisons de vente aux enchères, des manuscrits, des lettres et un département de périodiques et photothèque qui recouvre largement le panorama historique national des arts plastiques, de l'époque précolombienne à nos jours.

La mission de Fundación Espigas a été celle de recueillir, protéger, ordonner, classifier et mettre à la disposition du public cet ensemble unique ici et en Amérique Latine.

La documentation recueillie dans ces années ne se réfère pas seulement à l'art argentin mais aussi à l'international lié à notre pays, collectionné de façon publique ou privée, exposé ou sur lequel on ait écrit ou documenté de différentes façons.

Parmi les groupes d'art étranger qui attirent l'attention par leur volume et leur qualité de contenus, l'art français est l'un des archives documentaires plus remarquables que nous possédons.

La France et l'Argentine ont eu des liens politiques, sociaux et culturels très étroits depuis le XVIIIè siècle: l'influence de l'esprit philosophique du Siècle des lumières pendant la période Bourbonienne, puis l'ensemble des idées de la Révolution Française, le Romantisme du XIXè siècle, la gravitation de la pensée française dans les processus de notre organisation nationale. A partir de l'élan accordé par la génération des années 80, depuis la fin du XIXè siècle et pendant la première moitié du XXè siècle, la culture française et surtout les arts plastiques ont eu une diffusion très large, soit à cause de processus historiques spécifiques soit pour la qualité et le prestige social qu'a représenté le lien du pays avec la France.

C'est pourquoi, pendant trois années, on a réalisé le relevé et le catalogage du matériel existant dans notre Centre de Documentation. Comme conclusion de ce projet nous présentons ce livre, *El arte francés en la Argentina. 1890 – 1950*, qui récupère à partir des sources documentaires la réception dont cet art a été l'objet dans notre pays, les voix des critiques des deux nations, les témoignages des acteurs eux-mêmes, la présence de l'art français dans le collectionnisme local et l'enrichissement du Musée National des Beaux-Arts à travers des achats et des dons.

Pour la réussite de toutes ces étapes, nous avons reçu le soutien économique de l'Ambassade de France et du Service de Coopération et d'Action Culturelle du Ministère des Affaires Etrangères de France.

Grâce au gouvernement français, à M. l'Ambassadeur de France, M. Francis Lott, au conseiller de Coopération et d'Action Culturelle, M. Alain Fohr, à l'attachée culturelle, Mme. Inés Da Silva, à l'ancien ambassadeur M. Paul Dijoud, aux anciens conseillers

M. Daniel Ollivier et M. Jacques Batho et aux anciens attachés culturels dans notre pays Mme. Estelle Berruyer et M. Aldo Herlaut, nous pouvons achever ce travail et le mettre à la disposition du public intéressé.

Fundación Espigas remercie aussi tous les donateurs qui ont contribué en fournissant le matériel qui compose les archives sur l'art français en Argentine et tous ceux qui ont collaboré à la présente édition. Nous croyons que *El arte francés en la Argentina. 1890 – 1950*, favorisera sans aucun doute une plus grande connaissance des rapports culturels entre la République Française et la Nation Argentine.

Fundación Espigas
Mauro Herlitzka
Président du Conseil d'Administration
Octobre 2003

Réception et répercussion des arts plastiques français en Argentine

María Isabel Baldasarre

C'est un cliché d'affirmer l'influence de la culture française dans l'Argentine de la fin du XIXè siècle et du début du XXè siècle. La France fut sans aucun doute un modèle puissant qui laissa une forte empreinte sur la littérature, la mode, l'architecture et l'art développés durant ces années en Argentine. L'influence française est restée imprimée sur l'apparence actuelle de nos principales villes. Ainsi, Buenos Aires, Rosario ou Córdoba présentent des édifices, des monuments et des secteurs de leur tracement urbain qui témoignent de la vigueur de l'émulation des patrons français pendant des décennies. Quant aux arts plastiques, on a souvent assuré la gravitation de la France –avec son axe à Paris– comme centre artistique vers lequel le regard des argentins s'est tourné durant des décennies. De même, ce sont des oeuvres d'art françaises celles qui constituent une grande partie des patrimonies des principaux musées d'art de notre pays.

En partant de cette certitude, ce travail approfondit quelques-uns des dialogues qui s'établirent entre les arts plastiques français et le scénario culturel et artistique argentin. C'est-à-dire qu'il se propose de reconstruire quelle sélection d'art français arriva dans notre pays, qui furent les principaux acteurs qui favorisèrent son introduction et comment se produisit cet échange. Ces facteurs sont à la fois considérés comme partie intégrante d'un projet complexe dans lequel la France jouait fortement sa survivance comme pôle culturel et artistique d'hégémonie. Ainsi, nous verrons comment, déjà depuis la fin du XIXè siècle, la bourgeoisie argentine fut perçue par différents protagonistes du domaine culturel français –directeurs d'institutions, galeristes, *marchands*, critiques et artistes– comme un public disposé à s'approprier tant d'une façon symboblique que matérielle de leurs productions visuelles et discursives. C'est-à-dire que les motifs commerciaux furent une partie importante de cette volonté d'expansion de l'art français qui trouva en Argentine –ainsi que dans d'autres nations américaines– une haute classe sociale extrêmement réceptive de ses manifestations contemporaines. Dans ce sens, nous sommes particulièrement intéressés à analyser le type de sélections et d'omissions réalisées par ceux qui étaient chargés d'apporter l'art français à notre pays.

Dans ce processus, il y eut des moments et des circuits qui résultèrent paradigmatiques: des années où l'abondance d'oeuvres françaises s'intensifia de la main de galeries, de musées et de différents "promoteurs" qui favorisèrent leur diffusion et leur consommation dans notre pays. Des organismes comme le Musée National des Beaux-Arts, les galeries Witcomb, Müller et Wildenstein ou l'Association Amis de l'Art vont jouer un rôle clé dans leur circulation en Argentine. Cependant, ils ne furent pas les seuls. Un large éventail d'autres acteurs, tant publics que privés, contribuèrent à la présence constante de la France dans le domaine artistique argentin déjà dès le début de son institutionalisation, dans le dernier quart du XIXè siècle, jusqu'aux décennies où l'art français envahit le marché local, pendant la première moitié du siècle suivant.

La France comme paradigme de l'art moderne: fin du XIXè siècle

La France comme modèle de nation artistique, comme méridien culturel, comme phare vers où tourner le regard: une idée qui parcourt avec force l'Argentine de la deuxième moitié du XIXè siècle. Bien sûr, ce ne fut pas le seul pays européen aspirant à ce poste: l'Italie et l'Espagne eurent aussi un rôle important dans la conformation d'un espace pour les arts dans notre pays.[1] Néanmoins, la France est la nation privilégiée par beaucoup de protagonistes du domaine artistique local en tant que productrice et diffuseur de l'art moderne. Pensons par exemple à Eduardo Schiaffino, Eduardo Sívori, Miguel Cané ou Aristóbulo del Valle. Si l'Italie s'associait à la tradition artistique, la France va être considérée comme le lieu de gestation des dernières tendances de la littérature, de la mode, de l'art. Un sceptre que Paris étalait même parmi le reste des cités européennes.

Ainsi, dans les premières collections artistiques formées dans notre pays, comme celle de la famille Guerrico, celle d'Aristóbulo del Valle ou celle d'Angel Roverano, les productions françaises constituèrent un noyau fondamental. Dans la plupart des cas, il s'agissait d'oeuvres réalisées par des artistes contemporains non compris dans l'avant-garde du dix-neuvième siècle –réalisme, impressionnisme, post-impressionnisme– mais liés d'une manière ou d'une autre à ces tendances. Il se manifesta un fort goût pour la peinture de paysage notamment de l'Ecole de 1830 –à la tête de Jean Baptiste Corot et constituée par Théodore Rousseau, Jules Dupré, Charles-François Daubigny, Narcisse-Virgile Díaz de la Peña et Johann-Barthold Jonkind. Nous avons aussi trouvé une tendance pour les dénommés peintres de la vie moderne –Alfred-Philippe Roll, Charles Chaplin, Léon-Augustin L'Hermitte, Raphael Collin– artistes qui utilisèrent la facture souple et la palette claire des impressionnistes pour les verser à un langage plus accesible qui ne présentait pas les ruptures thématiques ni formelles expérimentées par ces derniers.[2] Les peintres académiques plus réputés étaient

[1] Concernant l'Espagne, voir l'essai de Marcelo Pacheco, "La pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes". Dans: Museo Nacional de Bellas Artes. *Ciento veinte años de pintura española. 1810-1830.* Buenos Aires, 1991, p. 7 – 17. Cf. aussi la thèse doctorale d'Ana María Fernández García, *Arte y Emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880 – 1930)* Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1995. Pour la place de l'Italie dans l'imaginaire artistique argentin *cf.* Laura Malosetti Costa, "¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires". Dans: Diana B. Wechsler (coord.) *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX.* Buenos Aires. Asociación Dante Alighieri de Cultura, 2000, p. 89 – 142.

[2] *Cf.* 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". Dans: *Europa y Latinoamérica. Artes Visuales y Música. III Jornadas de Estudios e Investigaciones.* Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras UBA, 1999. Support CD rom.

aussi représentés dans cette collection, dont Jules Lefebvre, Ernest Meissonnier ou Léon Bonnat. Quant à la sculpture française, celle-ci eut une présence circonstancielle dans les ensembles artistiques de del Valle et de Roverano, mais pas dans la collection Guerrico qui disposait d'un groupe abondant de bronzes dus aux sculpteurs les plus importants de la France contemporaine tel qu'Auguste Rodin, Antoine Louis Barye, Emmanuel Frémiet et Alexandre Falguière.

En juillet 1888, la première grande exposition collective d'art français eut lieu à Buenos Aires. Avec plus de huit cent oeuvres disposées dans un local de divertissement, le Jardín Florida, l'exposition visait le net propos d'ouvrir de nouveaux marchés pour l'art français parmi la puissante bourgeoisie de Buenos Aires. L'exposition entraîna de nombreuses critiques de bon augure mais elle fut un échec du point de vue des ventes.[3] L'absence des grands noms de l'art français, tant avant-gardistes qu'académiques, s'ajoutant aux prix élevés des oeuvres, provoqua l'indifférence chez les collectionneurs et les acheteurs argentins qui pouvaient avoir recours aux centres artistiques à la recherche d'artistes et d'oeuvres plus rénommés. La rivalité entre les différentes écoles nationales fut une des raisons exposées pour essayer de justifier le manque de ventes.

Le journal *Sud-América* dénonçait ainsi l'"italianisation de notre caractère dans tout ce qui concerne de loin ou de près l'art et les artistes",[4] en enregistrant l'importance que les arts italiens –et les commerçants de cette origine-là– eurent sur le panorama local avant l'arrivée de l'immense affluence de l'art espagnol d'abord et français plus tard, qui inonderait le marché dans les années suivantes.

Le préambule commercial ayant échoué n'arrêta pas pour autant l'arrivée d'oeuvres françaises à Buenos Aires, même si celles-ci sont devenues moins fréquentes. Pendant la dernière décennie du XIXè siècle nous disposons ainsi de quelques expositions significatives d'art moderne français comme celle qui eut lieu dans la Salle Costa en 1895, exposition réunissant divers artistes que la critique qualifia sans hésiter d'"impressionnistes".[5] Cependant, nous devrons attendre jusqu'au début du XXè siècle pour assister à une offre soutenue d'art français qui ne viendra pas par hasard de la main de l'établissement des galeries professionnelles d'art.

L'ancrage de l'art français à Buenos Aires: les premières décennies du XXè siècle

Durant les premières décennies du nouveau siècle, de grandes expositions de sculpture et de peinture française eurent lieu à Buenos Aires. Quelques-unes avec le propos plus large de motiver la diffusion et la circulation de l'art français à Buenos Aires et d'autres visant explicitement l'emplacement des pièces françaises sur le marché argentin. Parallèlement, pendant ces mêmes années se formèrent les collections privées les plus représentatives d'art français moderne et contemporain, lesquelles sont déjà consolidées vers la troisième décennie du siècle.

L'envoi français à l'Exposition Internationale d'Art du Centenaire constitue sans aucun doute le fait plus emblématique dans ce processus d'introduction de l'art français, qui, faisant date, disposait cependant de deux précédents formels –les expositions réalisées en 1908 et en 1909 au Pabellón Argentino[6] – et de beaucoup d'évènements de moindre importance qui contribuèrent à la circulation de l'art français dans notre milieu. Nous faisons référence aux différentes expositions d'art moderne français que les principales galeries de Buenos Aires réalisèrent à la même époque, s'étendant postérieurement à des villes de la province comme Rosario.

Les expositions de 1908 et 1909 furent aussi des bornes clé où des centaines d'oeuvres d'origine française non seulement furent à la portée du public de Buenos Aires mais en plus un grand nombre d'entre elles fut acquis pour le Musée National des Beaux-Arts.[7] Le fait que son premier directeur –Eduardo Schiaffino (1895-1910)– ait été un fervent défenseur de l'art français contemporain eut, sans aucun doute, une influence sur le nombre d'oeuvres acquises, en marquant par ailleurs, une prédilection qui gravita fortement dans la formation du patrimoine de l'institution.[8]

Au-delà des durs jugements émis par des publications comme *Athinae*, qui critiqua l'appât mercantiliste de l'entreprise et la mauvaise qualité de quelques oeuvres exposées, [9] les expositions de 1908 et 1909 fournirent au marché de Buenos Aires un grand nombre d'oeuvres contemporaines très bien reçues par les amateurs et les collectionneurs locaux.

[3] *Cf.* Eduardo Schiaffino. *La pintura y la escultura en Argentina.* Buenos Aires, Editions de l'auteur, 1933, p. 283–284, où on consigne la liste complète d'artistes qui constituèrent la commission qui sélectionna les oeuvres. Voir aussi María Isabel Baldasarre, "Gloria y ocaso de la Exposición Francesa de 1888". Dans: AAVV. *Arte y recepción.* VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1997, p. 31 – 38.

[4] "La exposición francesa". *Sud-América.* Buenos Aires, 25 de julio de 1888, p. 1, c. 6.

[5] *Cf.* Paul Conti. "Pintura. Exposición de E. Costa. Pintores franceses. Impresionismo moderno". *La Nación.* Buenos Aires, 8 de agosto de 1895, p. 3, c. 4.

[6] Le "Pabellón Argentino" se trouvait place San Martín et il recevait ce nom parce qu'il avait été construit pour loger l'envoi argentin à l'Exposition Universelle de Paris de 1889. Entre 1909 et 1932, il a logé le Musée National des Beaux-Arts.

[7] En 1908, le Musée acquit: *Erosyt Psiquis* de Guillaume Dubuffe, *Le repas de servants* de Joseph Bail, *Les Boulevards* de Jules Adler, *Le pont* d'Henri Martín, *Le 14 juillet. Place Pigalle* de A. Devambez, *Le bain* de Clémentine Dusau et *Retrato de S.M. Alfonso XIII* de l'espagnol Ramón Casas. *Cf.* "Comisión Nacional de Bellas Artes. Compra de cuadros" *Athinae*. Buenos Aires, a. 1, n. 2, octubre de 1908, p. 8-9.

[8] En juin 1908, le musée exposa les achats réalisés par Schiaffino lors de son voyage européen de 1906. L'acquisition vedette était *La terre et la lune* d'Auguste Rodin, à laquelle s'ajoutaient beaucoup de peintures de français contemporains appréciés d'Eduardo Schiaffino dont Albert Besnard, Henri Le Sidaner, Henri Fantin Latour, Jean Louis Forain, Jean Jacques Henner, Emile René Menard, Eugène Carrière, Jean François Raffaëlli et Edmond Aman Jean . *Cf.* Museo Nacional de Bellas Artes. *VI Ensanche. Adquisiciones de 1906 efectuadas en Europa por la Dirección*. Salle XVI. Oeuvres exposées au public en juin 1908.

[9] *Cf.* "Arte francés en Buenos Aires". *Athinae*. Buenos Aires, a. 1, n. 8, abril de 1909, p. 15-16 et "Segundo salón oficial de Artes Francés". *Athinae*. Buenos Aires, a. 2, n. 10, junio de 1909, p. 22-23.

De son côté, l'exposition de 1908 déployait un double versant qui, outre les manifestations d'art français contemporain, comprenait une section rétrospective centrée sur l'Ecole de 1830. Les paysages –purs ou avec des figures– réalisés par ces artistes furent les préférés du public argentin, en traçant ainsi un chemin qui, avec ses antécédents chez les collectionneurs du XIXè siècle, va continuer à exister et se consolider chez les acquéreurs de la première moitié du XXè siècle. D'une certaine forme, en Argentine se renforçait le goût pour une école qui, depuis des décennies, était la favorite de la bourgeoisie européenne et nord-américaine, dans la mesure où elle proposait un art qui, sans laisser d'être agréable, avait comme supplément le fait d'avoir contesté la position esthétique et sociale des maîtres des institutions officielles.[10] Et c'est précisément ce rôle de contestataires de formules, de révoltés face aux "grandes trahisons" ce que Martín Malharro remarquait de ces artistes sur les pages d'*Athinae.*[11]

En 1910, ce processus d'ancrage de l'art français va se voir cristallisé dans l'Exposition Internationale d'Art du Centenaire, un concours où les différentes écoles nationales, surtout la France et l'Espagne,[12] cherchèrent à se positionner en tant que guides artistiques.

Cette intention devenait évidente sur le texte du catalogue où le commissaire général de l'envoi français, M. Horteloup, résumait les différents faits qui marqueront l'histoire de l'art français depuis le XVè siècle pour s'arrêter particulièrement à Edouard Manet et ses disciples. A cet égard, le fonctionnaire conseillait au public argentin l'ouverture face à "certaines audaces inattendues", avertissements avec trop de préjugés pour un public déjà réceptif à l'art moderne français mais qui cherchaient nettement à supprimer tout type de mise en question sur le "goût épuré" et l'"originalité" caractérisant son art national.[13]

La France se hasarda ainsi à envoyer le plus grand contingent de pièces –480 exemplaires– et elle eut un succès total dans la vente des oeuvres exposées,[14] en obtenant aussi le plus grand nombre d'acquisitions destinées au Musée National des Beaux-Arts.[15] Parmi les oeuvres achetées pour cette institution figurèrent *Verre de Venise* de Jacques Blanche, *La Manicure* d'Henri Caro Delvaille, *Vue de Pont-on-Royans* de Charles Cottet, *Les lavandières* d'Etienne Dinet, *Chrétienne* de Guirand de Scévola, *Buste de Falguière* d'Auguste Rodin et *La barre de la Seine à Argenteuil* de Claude Monet. Il s'agissait d'un ensemble synthétisant bien le ton général de l'envoi: des oeuvres d'artistes contemporains, où se faisaient remarquer quelques représentants de l'avant-garde du XIXè siècle avec une pléiade d'artistes qui, sans laisser de cultiver des thématiques de type moderne, pouvaient aller du ton orientaliste de Dinet aux scènes anecdotiques de Caro Delvaille, en passant par les portraits vaporeux –et très appréciés de la bourgeoisie locale– de Guirand de Scévola.[16]

Quelques années avant le Centenaire, les nouvelles galeries d'art de Buenos Aires avaient commencé à fonctionner comme des filiales de galeries ou de *marchands* étrangers. Déjà dès 1907, Georges Bernheim commence à envoyer régulièrement des ensembles de peinture européenne aux salles de la Galerie Witcomb, tandis que J. Allard fera de même avec la Salle Costa, en s'associant à Boussod, Valadon et Cie. à partir de 1911.[17] Ces alliances, qui entraînèrent l'introduction d'un immense contingent d'art français moderne, ne furent pas les seules que nous avons trouvées dans cette période. D'une manière moins formelle, le *marchand* Ferruccio Stefani introduisit aussi des oeuvres françaises, tandis que Pierre Calmettes,[18] fondateur avec Théo Fumière de L'Eclectique, fit une tâche similaire dans les salles de sa galerie.[19] De leur côté, la salle L'Aiglon et la galerie Philipon jouèrent aussi le rôle de récepteurs d'oeuvres envoyées par des sociétés d'artistes français.

[10] *Cf.* Robert Jensen. *Marketing Modernism in fin-de-siècle Europe.* Princeton University Press, 1994, p. 39.

[11] Martín A. Malharro. "Las grandes firmas" *Athinae*. Buenos Aires, a. 1, n. 2, octubre de 1908, p. 3-4

[12] "La mère patrie" avait aussi occupé une place importante dans le concours artistique. Le grand prix de la section Internationale avait été décerné à un espagnol: Hermen Anglada Camarasa; on avait consacré une salle entière aux productions du péninsulaire Ignacio Zuloaga et le montant total des ventes réalisées plaçait les artistes espagnols en parité avec les ventes des sections françaises et italiennes. *Cf.* "Art exhibition closes". *The Buenos Aires Herald*. Buenos Aires, 15 de noviembre de 1910, p. 7, c. 2 et "Exposición Internacional de arte. Lista de los importes totales de las obras vendidas en las diversas secciones" *Athinae*. Buenos Aires, a. 3, n. 29, enero de 1911, p. 25.

[13] M. Horteloup. "Francia". Dans: *Exposición Internacional de Arte del Centenario. Buenos Aires 1910.* Catalogue illustré. Buenos Aires, M. Rodríguez Giles, p. 175-181.

[14] *Cf.* "Exposition Internationale des Arts". *Le Courrier de la Plata*. Buenos Aires, 22 de julio de 1910, p. 4, c. 2 et "Le succès de la section française à l'exposition internationale des arts". *Le Courrier de la Plata*. Buenos Aires, 24 de julio de 1910, p. 4, c. 2

[15] La somme totale d'argent investie par le Musée dans l'acquisition d'oeuvres françaises s'éleva à $ 48.517, surpassant ainsi les $ 34.087 dépensés dans la section espagnole et les $ 33.187 dans l'italienne. Pour l'énumeration des oeuvres, voir "Bellas Artes. Las adquisiciones del museo". *La Nación*. Buenos Aires, 31 de diciembre de 1910, p. 10, c. 7 et p. 11, c. 1.

[16] Lucien Victor Guirand de Scévola fut peut-être un des seuls artistes français consommés à Buenos Aires qui vint effectivement travailler en Argentine. Même si nous ne pouvons pas préciser quand il arriva à Buenos Aires, nous savons avec certitude qu'il se maintint actif dans la ville pendant 1909 et 1912.

[17] Voir Patricia Artundo. "La galería Witcomb 1868-1971". Dans: *Memorias de una galería de arte. Fundación Espigas. Archivo Witcomb 1896-1971.* Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, p. 32.

[18] Calmettes était peintre et, en 1909, il avait exposé ses huiles sur la maison française d'Anatole France dans la galerie L'Aiglon. Voir "La casa de M. Anatole France por M. Pierre Calmettes". *Athinae*. Buenos Aires, a. 2, n. 9, mayo de 1909, p. 20-21.

[19] L'Eclectique avait été fondée par Calmettes en février 1908. En juin 1910, il inaugura la première exposition de 72 oeuvres françaises à lesquelles s'ajoutaient des céramiques et des gravures aussi d'origine française. L'année suivante, il réalisa plusieurs expositions d'art français, *cf.* "Le Salon de L'Eclectique". *Le Courrier de la Plata.* Buenos Aires, 10 de junio de 1910, p. 4, c. 1 et 2.

Cette tâche conjointe de galeries françaises et de sièges argentins va continuer à donner ses fruits jusqu'aux années 30 bien avancés, avec l'entrée d'autres agents qui s'unirent au processus d'importation de l'art français comme Georges Petit et Durand Ruel, galeries disposant d'une longue histoire de commercialisation de l'impressionnisme en dehors de la France. Ainsi, vers la fin des années 1920 et pendant la première partie des années 1930, Witcomb se consacra à exposer en forme conjointe des oeuvres provenant de plusieurs galeries françaises, en s'ajoutant aux sus-mentionnées des noms tel que: Tedesco Frères, Andrée Schoeller et Gerard Frères.

D'autre part, vers le milieu des années 20 s'ajoute à ce panorama nourri la participation de Nordiska Kompaniet, filiale d'une maison de meubles suédoise installée en 1920 rue Florida et se consacrant alors à l'organisation de plusieurs expositions annuelles où l'art français moderne occupa une place prééminente.[20]

Georges Bernheim fut un acteur clé dans toute cette période, son nom se répétant chaque année comme "garantie de qualité" des oeuvres exposées chez Witcomb. Le nombre d'oeuvres envoyées va être immense et soutenu, les envois artistiques organisés par lui étant enregistrés presque tous les ans. A chaque occasion, Witcomb édita un catalogue soigné avec la liste et la reproduction d'oeuvres, plusieurs d'entre eux préfacés directement en français par L. Roger-Milès, critique d'art réputé et personnage très lié au milieu artistique officiel français. Sur beaucoup de ces textes, Roger-Milès fait l'éloge du travail de Bernheim comme "ambassadeur de l'art" et "messager de la beauté plastique"[21] tandis qu'il a recours à des clichés, débiteurs d'un positivisme du XIXè siècle, que nous trouverons dans plusieurs discours relatifs aux arts français dans le panorama argentin. Par exemple, lors de l'introduction de l'exposition qui eut lieu en 1909, le critique faisait allusion à la communion entre les âmes latines qui permettait étendre en Argentine la mission artistique entreprise par la France, tandis qu'il soulignait le besoin de réaliser une sélection plus sévère sur les oeuvres apportées à Buenos Aires afin de satisfaire le goût des collectionneurs.[22]

En général, les oeuvres envoyées tant par Bernheim que par Allard vont présenter beaucoup de points en commun, en coïncidant aussi avec celles introduites par les autres galeries contemporaines. Il s'agit d'un panorama varié de peinture du XIXè siècle qui, en plus d'inclure les traditionnels artistes officiels –liés à l'Académie de Beaux-Arts– présentait aussi des exemples de ceux que Roger-Milès appelait peintres indépendants. Ce dernier groupe pouvait réunir la production d'artistes très divers: les immanquables oeuvres de l'Ecole de 1830, exemplaires de peinture impressionniste et, à une moindre échelle réaliste, un large éventail d'oeuvres de peintres qui se trouvaient à mi-chemin entre l'académie, le salon officiel et l'avant-garde du XIXè siècle, tel qu'Eugène Isabey, L'hermitte, Roll, Félix Ziem, Chaplin, Jules Bastien-Lepage, Adolphe Monticelli, Henri Fantin Latour, Adolphe Dagnan-Bouveret, Joseph Bail, parmi beaucoup d'autres.

Quant à l'art du XXè siècle, nous avons constaté l'absence –prévue– des exemples des avant-gardes historiques[23]. Sans mentionner directement leurs artistes, Roger-Milès fait référence à eux comme "des fièvres malades de faux innovateurs et de faux génies".[24] L'art contemporain était représenté selon le critique par un "art sain, robuste, fécond" comprenant la production plus récente de quelques artistes sus-mentionnés avec une peinture conventionnelle avec certains éléments débiteurs du symbolisme comme celle cultivée par Albert Besnard, Eugène Carrière, Paul Chabas, Emile René Ménard ou Edmond Aman-Jean.

Au fur et à mesure que nous avançons dans le XXè siècle, s'ajouteront des artistes liés aux nouvelles tendances, même si en général ce furent ceux qui répondaient à une esthétique plus tempérée. Par exemple, l'exposition Bernheim de 1925 inclut une oeuvre de Jean Vuillard et une autre de Kees Van Dongen entourés du reste des artistes que nous avons mentionnés tandis que le salon français continuait à être la carte de visite légitimant la sélection des oeuvres.[25]

Quant aux thématiques privilégiées, il y avait une abondance de paysages –ruraux, urbains, marins– vides ou peuplés de personnes et d'animaux, de portraits et de figures et de la peinture des moeurs qui pouvait aller des scènes du XVIIIè siècle du style de Ferdinand Roybet aux dérivations du réalisme pratiquées par des artistes tel que L'Hermitte, Raffaëlli ou Bastien-Lepage.

[20] *Cf.* Nordiska Companiet. *Pintura francesa moderna.* Buenos Aires, 1924. Voir aussi les catalogues de peinture française publiés par la même maison en 1925 et 1926.

[21] Cf. *Catálogo Arte Moderno. Escuela Francesa de 1830.* Exposition d'oeuvres originales d'artistes français renommés et d'autres nations participant des salons de Paris. Garantie d'authenticité Georges Bernheim, organisateur. Mayo de 1910. Salón Witcomb, Buenos Aires.

[22] L. Roger-Milès. "Préface". *Catálogo Arte Moderno. Escuela Francesa.* Exposition d'oeuvres originales d'artistes français renommés et d'autres nations participant des salons de Paris. Garantie d'authenticité Georges Bernheim, organisateur. Mes 15 de mayo MCMIX. Salón Witcomb, Buenos Aires. Voir aussi l'article d'*Athinae* sur l'exposition d'Allard qui eut lieu chez Costa en 1910, où l'on remarque l'exigence des acquéreurs de Buenos Aires tandis qu'on célèbre l'"influence expansive" de ces expositions. Comme le texte de Roger-Milès, cet article répondait aussi à des intérêts commerciaux puisqu'Allard était un annonceur constant d' *Athinae*, en publiant fréquemment des annonces à la moitié de la page. *Cf.* J.L.B. "La 3era Exp. de Pintura Europea organizada por el señor Allard (Salón Costa)". *Athinae*. Buenos Aires, a. 3, n. 21, mayo de 1910, p. 25-27.

[23] Dans les premières décennies du XXè siècle, la plus grande partie de la production d'artistes comme Picasso, Braque, Derain, Vlaminck et Léger était capitalisée par des *marchands* européens, notamment par Kahnweiler, Vollard et Udhe, qui visaient leurs acheteurs parmi les puissantes bourgeoisies européennes et nord-américaines. *Cf.* Francis Francina. "Realismo e ideología: introducción a la semiótica y al cubismo". Dans: Charles Harrison, Francis Francina y Gill Perry. *Primitivismo, cubismo y abstracción.* Madrid, Akal, 1998, p. 179-180.

[24] L. Roger-Milès. "Préface". Galerie Georges Petit et J. Mancini. E*xposition d'Art Français à Buenos Aires.* 1913, Salle Costa – Florida 660.

[25] *Catálogo Arte Moderno. Escuela Francesa. Exposición de obras originales de distinguidos artistas franceses y de otras naciones concurrentes a los Salones de París.* Garantía de autenticidad Georges Bernheim, organizador. Salón Witcomb. Florida 364 - Buenos Aires, 1925.

Conformément à ce qui a été exposé, ces mêmes artistes et thématiques sont ceux que nous avons trouvés dans les expositions qui eurent lieu pendant les premières décennies du siècle dans les autres galeries de Buenos Aires tel que Philipon ou Nordiska ou dans les expositions organisées par Ferrucio Stefani dans la même Witcomb. Nous verrons même la survivance de beaucoup de ces artistes dans les envois de Georges Petit à Witcomb, avec Domingo Viau comme intermédiaire, dans les années 20.[26]

De son côté, en 1913, Philipon va réaliser avec la galerie Wildenstein de Paris une exposition d'oeuvres antiques françaises,[27] devenant ainsi une exception dans la tendance qui définit la période et un antécédent du processus d'introduction de la peinture du XVIIIè siècle qui ne va se voir concrétisée qu'avec l'ouverture de la filiale argentine de cette galerie française dans la décennie de 1940.

En revenant aux années analysées et quant à la sculpture, même si le nombre d'oeuvres arrivées fut sensiblement inférieur à celui des peintures, nous avons constaté la présence significative d'artistes comme Rodin, Barye et Bourdelle,[28] le premier étant un des grands préférés de la bourgeoisie locale déjà depuis le XIXè siècle. Ainsi, à la forte empreinte de la sculpture française dans le domaine public,[29] vient s'ajouter l'apparition des scupteurs français contemporains dans les collections locales. Et dans cette ligne, l'Argentine va continuer à nourrir ce circuit de diffusion de la scupture française qui se développait au rythme des grandes fonderies –Barbedienne à la tête– déjà consolidées depuis la moitié du XIXè siècle.[30]

Il serait convenable d'analyser dans quelle mesure la première guerre mondiale conditionna le marché local d'oeuvres françaises. A première vue, la situation se présente au moins comme paradoxale, du moment que même si le rythme soutenu d'expositions d'art européen caractérisant les années antérieures au conflit se maintient, les oeuvres maintenant offertes vont être d'une taille et d'une qualité inférieures, fait qui ne garantissait même pas leur acquisition immédiate. Par exemple, l'exposition Bernheim qui eut lieu chez Witcomb en 1917 regroupait une grande partie des oeuvres offertes à la vente l'année précédente. Malgré tout, le marché argentin, naissant mais réceptif, continuait à fonctionner comme une issue viable pour le bouleversé scénario culturel européen qui assistait à la débacle du marché artistique parisien.[31]

En 1924, on inaugura à Buenos Aires une institution clé pour la diffusion du collectionnisme privé avec l'exposition d'un des principaux collectionneurs d'art français de notre pays: nous faisons référence à la collection du médecin Francisco Llobet exposée dans les salles d'Amis de l'Art .

L'entité, siège de nombreuses expositions organisées sur le patrimoine des collectionneurs locaux, fut aussi un agent clé dans l'introduction des nouvelles propositions artistiques.[32] Dans ce sens, elle encouragea la diffusion des oeuvres françaises plus contemporaines avec une forte représentation de l'Ecole de Paris,[33]

En incluant des artistes comme Henri Matisse, André Derain, Raoul Dufy, André Dunoyer de Segonzac, Maurice Utrillo, Maurice de Vlaminck ou Marie Laurencin.[34]

En même temps, les expositions organisées par Amis de l'Art constituent un témoignage net des importants ensembles privés d'art français qui, vers la troisième décennie du siècle, s'étaient formés en Argentine.[35]

Beaucoup des oeuvres avaient été acquises lors des voyages fréquents des collectionneurs aux centres artistiques de l'ancien monde, mais le marché local leur avait aussi offert d'excellentes opportunités d'enrichir leur patrimoine sans s'éloigner de l'Argentine.

[26] En 1923, Domingo Viau, qui réalisait des expositions chez Witcomb depuis 1920, commença à agir en qualité de représentant des Galeries Georges Petit. *Cf.* Patricia Artundo, *op. cit.* ,p. 43.

[27] *Cf. Exposition des tableaux anciens principalement de l'Ecole Française du XVIIIè siècle à la Galerie Philipon,* 633 Lavalle. 18 Juin – 1er Juillet 1913. Galerie Wildenstein.

[28] *Cf. Exposición de bronces de arte. Barye – Rodin – Mené.* Salón Witcomb. Florida 364. Noviembre de 1915. Mnf. Les expositions de peinture pouvaient aussi inclure des pièces sculpturales, généralement des bronzes ou des marbres de petit format. *Cf.* le catalogue Société Nationale des Beaux-Arts de Paris. *Exposition des Sociétaires Français (salon de Paris). Avec l'assentissement du conseil d'administration de la Société Nationale des Beaux-Arts.* 1913. Philipon et Cie. Paris – Buenos Aires.

[29] La bibliographie produite à cet égard est nombreuse. Voir par exemple: Marina Aguerre. "Buenos Aires y sus monumentos: una presencia francesa". Dans: Margarita Gutman y Thomas Reese (editores). *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital.* Buenos Aires, EUDEBA (colección CEA), 1999, p. 143–156 y Fundación Antorchas – Museo Nacional de Bellas Artes. *Rodin en Buenos Aires.* Buenos Aires, 2001.

[30] *Cf.* Jeanne L. Wasserman (ed.) *Metamorphosis in Nineteenth Century Sculpture.* Fogg Art Museum Harvard University Press, 1975, p. 80.

[31] *Cf.* Daniel Batchelor. "Esta libertad, este orden": el arte en Francia después de la primera Guerra Mundial". Dans: Briony Fer; David Batchelor y Paul Wood. *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras.* Madrid, Akal, 1999, p. 20.

[32] *Cf.* Diana Wechsler. "Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas". Dans: *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880 – 1960).* Archivos del CAIA 1. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998, p. 129 – 130.

[33] On dénomma ainsi les artistes liés au milieu artistique de Montparnasse et Montmartre pendant l'entre-deux-guerres. La dénomination regroupait des français et des étrangers résidant à Paris, en considérant des artistes importants et des peintres mineurs; entre autres: Chagall, Soutine, Utrillo, Matisse, Braque, Picasso, Pascin, Kisling, Modigliani et Foujita. *Cf.* Laure de Buzon-Vallent. "L'Ecole de Paris: éléments d'une enquête". Dans: Centre Georges Pompidou. *Paris – Paris 1937 –1957.* Paris, Gallimard, 1992, p. 375 – 381.

[34] *Cf.* Amigos del Arte. *Exposición de pintura francesa contemporánea.* Sous le parrainage de l'Association Française d'Expansion et d'Echanges Artistiques et de son excellence l'ambassadeur de France. Organisée par Jean Conrard. Juin 1930 et Juin 1931.

[35] Voir. Asociación Amigos del Arte. *Catálogo de la Exposición de pintores impresionistas.* Buenos Aires, 15 de mayo de 1926, Asociación Amigos del Arte. *Exposición de pintores impresionistas Colección Francisco Llobet,* Buenos Aires, agosto de 1932 y Amigos del Arte. *Maestros del Impresionismo,* Buenos Aires, 1932.

Nous avons déjà mentionné Francisco Llobet, personnage qui devient un chef de la peinture du XIXè siècle française, chargé de la diffuser à travers des conférences, des publications et l'organisation d'expositions. Sa collection est une preuve éloquente du goût qui prédomina dans les premières décennies du XXè siècle en fournissant une bonne synthèse des faits qui marqueraient dans l'histoire et qui positionnaient la France comme le précurseur de l'art moderne: Ecole de 1830, réalisme, impressionnisme et une bonne sélection de bronzes de Rodin. La succession d'écoles ne se poursuivait pas logiquement dans le post-impressionnisme mais chez des artistes contemporains de facture conventionnelle ou de traces classiques tel que Gaston Latouche et René Menard.[36] Cette exclusion était expliquée par le critique français Camille Mauclair lors de la présentation de la collection au public français. Dans ce contexte, Mauclair s'occupait de justifier le choix de Llobet, en reprenant quelques-uns des clichés utilisés par Roger-Milès vis-à-vis de l'avant-garde de vingt ans auparavant, en leur ajoutant maintenant un ton explicitement réactionnaire. Les jugements de Mauclair contre le cubisme et le surréalisme, qu'il ne nommait pas directement, étaient étroitement liés à son mépris pour les tendances politiques de gauche tandis qu'il explique son absence dans la collection par le fait que Llobet n'admettait pas l'égalisation de la "modernité" avec la "laideur" et l'"absurde".[37]

De son côté, un collectionneur au goût encyclopédique, comme l'italien Lorenzo Pellerano, occupait aussi une place privilégiée réservée aux manifestations françaises. Dans sa collection, formée pendant les premières années du siècle et composée de plus de mille deux cent oeuvres de toutes les écoles et styles, on disposait de plus de deux cent tableaux d'artistes français. Parmi eux, on remarquait quelques exemples de peinture du XVIIIè siècle et galant, dont la plupart était consacré à des artistes du XIXè siècle et contemporains.[38] Dans ce sens, le découpage que Pellerano pratiquait sur la peinture française du XIXè siècle était étroitement lié à celui réalisé par Llobet. A l'exception de quelques exemples paradigmatiques de peinture impressionnisme appartenant à ce dernier, une grande partie des artistes se répétaient dans différentes collections tandis que coïncidaient les maisons, argentines et européennes, auxquelles tous les deux fournissaient leurs oeuvres.

On peut retrouver des préférences similaires dans la collection dont le fortuné Emilio P. Furt fit don au Musée National des Beaux-Arts en 1920. Presque la moitié des quatre-vingt-treize oeuvres cédées appartenait à des artistes français du XIXè siècle[39]. Celles-ci répondaient aux tendances favorisées par la bourgeoisie locale et elles avaient été introduites par les *marchands* et les galeries en activité dans notre pays.

Les plus importants collectionneurs d'art français avec lesquels l'Argentine va compter furent sans aucun doute Antonio Santamarina et sa nièce Mercedes, lesquels formèrent des collections de peinture et de scupture qui donnèrent une place centrale à l'impressionnisme et à ses disciples, "le coeur de sa galerie" comme aimait dire Antonio.[40] Sa collection, avec ses imposants Manet, Degas et Renoir et son délicat cabinet de dessins de Henri de Toulouse-Lautrec, possédait aussi des exemplaires de peinture française post-impressionniste tel que Vincent Van Gogh et quelques artistes plus contemporains comme Dunoyer de Segonzac et Utrillo. L'impressionnisme caractérisait aussi la collection de Mercedes, qui avait réalisé une sélection appropriée en apportant au pays de grands pastels d'Edgar Degas et des pièces exquises d'Auguste Rodin. On fit don d'un nombre important de ces dernières au Musée National des Beaux-Arts.[41] Dans les deux cas, la bonne qualité des pièces était fondée sur le fait que toutes les acquisitions avaient été réalisées à Paris ou à New York, se passant ainsi de l'offre plus limitée du marché local.

Parallèlement, d'autres argentins commencèrent à s'intéresser aux manifestations plus contemporaines d'art français, tandis que quelques galeries introduisaient les tendances de la peinture française de l'après-guerre. Petit à petit, ces nouveaux artistes commenceront à faire obstacle à ceux de la peinture du XIXè siècle même si, bien évidemment, le remplacement ne fut ni total ni soudain.

Dans ce sens, la collection du cardiologue Rafael Bullrich, formée entre la moitié des années 1920 et 1940, est un net témoignage de cette période de transition. Composée surtout d'oeuvres françaises du XIXè siècle, la collection comprenait aussi des représentants de la dénommée Ecole de Paris comme Mariette Lydis, Othon Friesz ou Jules Pascin.[42]. Par ailleurs, la façon dans laquelle Bullrich élargissait sa collection répondait aussi à ce double versant, en se rendant tant aux galeries les plus traditionnelles comme Witcomb ou Viau qu'aux introductrices de nouvelles tendances, tel est le cas de Müller. D'autre part, une bonne partie de l'oeuvre française de Bullrich provenait du démembrement de la collection de Lorenzo Pellerano,[43] facteur qui indiquait sa concordance avec le goût prépondérant pour l'art français

[36] *Cf. P*rimer Salón de la Sociedad Amigos del Arte. *Colección Francisco Llobet. Pintura moderna 1830 – 1924.* Buenos Aires, julio 12 de 1924.

[37] Mauclair reprend aussi l'idée d'une alliance entre les âmes latines de la France et de l'Argentine face au progrès du snobisme et du germanisme. Voir: Camille Mauclair. *Conférence sur la collection du Doc. Francisco Llobet.* Paris, 1931, p. 33-34 et 38-39. Par ailleurs, Mauclair avait exposé des idées similaires dans ses textes publiés sur *La Nación*. A ce sujet, *cf.* Diana Wechsler. "Recepción de un debate. Reconstrucción de la polémica en torno a la formación de una "plástica moderna" en la prensa de Buenos Aires". Dans: AAVV. *Arte y recepción.* VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1997, p. 47-57.

[38] Voir Guerrico & Williams. *La galería de cuadros de don Lorenzo Pellerano*. Buenos Aires, 1933.

[39] *Cf.* Comisión Nacional de Bellas Artes. *Catálogo de las obras donadas a la nación por el Señor Emilio P. Furt y la señora Elena G. De Furt con destino al Museo Nacional de Bellas Artes.* Buenos Aires, 1920.

[40] Antonio Santamarina. "My pleasure in collecting". *Magazine of art,* v. 35, n. 2, February 1942, p. 52-57.

[41] Ungaro y Barbará. *Colección Mercedes Santamarina.* Buenos Aires, septiembre de 1946, Mnf.

[42] Voir *Catálogo de la colección Rafael A. Bullrich*. Préface du prof. F. Gilles de la Tourette. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1945.

[43] Pellerano meurt en 1931 et le gros de sa collection se vend aux enchères en 1933. Cependant, Bullrich avait acquis plusieurs oeuvres avant le décès de Pellerano, tant à travers d'intermédiaires que par échange avec le collectionneur.

du XIXè siècle. Dans cet aspect, Bullrich lui-même fut un partisan acharné de l'oeuvre de Corot, artiste duquel il possédait cinq oeuvres et dont il édita un catalogue commenté où il affirmait que Corot était incompris à Buenos Aires, affirmation qui doit être relativisée vu sa présence réitérée dans les collections locales.[44]

Décennie intermédiare, les années 30 contemplèrent tant la constitution et la diffusion de nouvelles collections artistiques que la grande visibilité et légitimité reçues par les collections les plus traditionnelles. Un processus duel dont la toile de fond fut le Musée National des Beaux-Arts. En même temps, les grands envois nationaux faits par le gouvernement français vont aussi faire acte de présence dans un contexte bien différent à celui des premières années du siècle.

Une tradition artistique moderne: depuis 1930 jusqu'à la seconde après-guerre

En 1936, le critique Eduardo Eiriz Maglione, depuis les pages de *Forma*, introduisait la collection de Rafael Crespo avec les mots suivants: "Peu de villes connaissent tellement bien la peinture moderne comme Buenos Aires (...) Dans les dix dernières années, on a réalisé presque de forme ininterrompue, de riches ensembles de tableaux appartenant à l'Ecole de Paris." Puis, il mentionnait les acteurs qui avaient prêté leur collaboration à l'entreprise: la sus-mentionnée Amis de l'Art, Federico Müller et Jean Conrard, grâce à qui "Modigliani, Picasso, Utrillo, Vlaminck, Friesz, Asselin, Marquet, Kisling, etc., sont déjà familiers dans nos milieux artistiques".[45]

La collection de Rafael Crespo, exposée en septembre de cette année-là dans les salles du Musée National des Beaux-Arts, fut reçue à l'unanimité par la critique comme l'irruption de la plastique moderne à Buenos Aires, "un souffle d'oxygène pour la stagnante atmosphère artistique de Buenos Aires", propos d'Attilio Rossi.[46]

De la même forme le célébrait Oliverio Girondo depuis les pages du catalogue en argumentant qu'au-delà de l'imperfection et de l'impureté des artistes modernes, ceux-ci résumaient l'"insatisfaction" de l'époque et "l'effort désespéré pour trouver quelque chose où se cramponner".[47] Sans aucun doute, la possibilité d'avoir accès à des artistes immédiatement contemporains et inusuels dans les salles du Musée, comme Modigliani, André Lhote, Georges Rouault, Jean Fautrier, Laurencin, Vlaminck, constituait un symptôme évident d'un changement suivi par plusieurs galeries locales.

De ce point de vue, Eiriz Maglione célèbre opportunément la tâche entreprise par Federico Müller, lequel, conjointement avec de nouvelles galeries européennes comme Raymonde Latour, Durand-Ruel, Marcel Bernheim ou Thamhauser, commencera déjà depuis la fin des années 1920, la commercialisation d'artistes de l'Ecole de Paris. Au-delà de l'évident renouvellement qu'impliquait apporter des oeuvres signées par Pierre Marquet, Othon Friesz, Georges Braque ou Fernand Léger, la galerie ne va qu'introduire des artistes ayant de la chance dans le marché artistique de l'Europe de l'entre-deux-guerres, en essayant de les positionner comme disciples de la –toujours mentionnée– tradition française, caractérisée ici par l'indépendance.[48] Dans ces nouvelles tendances, quelques oeuvres surréalistes, réalisées par Salvador Dalí, Yves Tanguy ou Joan Miró furent aussi insérées parmi le reste des productions de l'Ecole de Paris. Néanmoins, l'opération de Müller était évidente en pariant à l'alternance constante de ces expositions avec celles d'artistes déjà "canonisés" par la critique, le marché et l'historiographie française comme les impressionnistes.

Quant au Musée National, outre l'exposition de la collection de Rafael Crespo, l'art français du XIXè siècle continua à jouir d'une place privilégiée dans le récit officiel des musées. Sous la direction d'Atilio Chiappori (1931 – 1939) et à partir du transfert du Musée à son nouveau siège définitif en 1933, on organisa plusieurs expositions visant la diffusion du patrimoine français des principales collections argentines.[49] A cet égard, l'association Amis du Musée des Beaux-Arts, entité récemment créée et presque totalement constituée de collectionneurs, va jouer un rôle concret dans l'organisation d'expositions comme *Escuela Francesa siglos XIX y XX* (Ecole Française XIXè et XXè siècles) et *Rodin*, toutes les deux organisées sur la base de patrimoines particuliers en 1933 et 1934 respectivement. Ces expositions, qui reprenaient la pratique établie par Amis de l'Art, vont tracer un chemin qui sera habituellement parcouru par les administrations postérieures du Musée National et même des Musées provinciaux qui, dans les décennies postérieures, organisèrent des expositions thématiques, avec un fort protagonisme de l'école française, basées sur les collections privées.

Le Musée National des Beaux-Arts servit aussi de siège à deux grands envois internationaux de caractère officiel coomplètement consacrés à l'art français: les expositions organisées par le gouvernement de la France en 1939 et 1949 qui disposèrent aussi de l'apport d'oeuvres de collections argentines. Il résulte illustratif d'analyser parallèlement les deux expositions en considérant non seulement la sélection réalisée à chaque occasion mais aussi les discours produits à leur égard.

44 *Cf.* Colección Rafael A. Bullrich. *Obras de Corot. Catálogo comentado.* Buenos Aires (s.f.).

45 Eduardo Eiriz Maglione. "La colección de don Rafael Crespo". *Forma.* Buenos Aires, n. 2, septiembre de 1936, p. 10.

46 *Cf.* Attilio Rossi. "Crítica de arte". *Sur.* Buenos Aires, a. VI, octubre de 1936, p. 96-98, voir aussi Antonio Pérez Valiente de Moctezuma. "Crónica de arte". *Nosotros.* Buenos Aires, a. 1, 2da época, septiembre de 1936, p. 96-100.

47 Oliverio Girondo. "Prólogo". Dans: Asociación Amigos del Museo. *Pintura moderna. Colección Rafael A. Crespo.* Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1936.

48 Voir par exemple, le texte de G. J. Gros inclu dans Galería Müller, *Exposición de pintores contemporáneos. L'Ecole de Paris.* Organizada por Federico C. Müller en colaboración con Raymonde Latour – Paris. Agosto 1931.

49 Pour la gestion de Chiappori et ses collaborations avec Francisco Llobet, voir: Paula Casajús "*El Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*". Dans: María Inés Saavedra y Patricia Artundo (dir.). *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951).* Instituto de teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA. Serie monográfica n. 6, 2002, p. 127-144.

L'exposition de 1939 se concrétisa peu de semaines avant le début de la Seconde Guerre Mondiale. Son commissaire général fut le conservateur du département de Peintures du Louvre René Huyghe. Déjà dans la préface du catalogue, les références sur l'imminence du conflit de guerre apparaissaient comme inévitables. L'ambassadeur de la France Marcel Peyrouton ne pouvait pas éviter d'y mentionner "la mission pacificatrice" entreprise par la France dans laquelle la"contemplation de la beauté" unirait "tous les hommes de bonne volonté". Puis, il faisait référence au sus-mentionné cliché de la latinité partagée entre la France et l'Argentine, idée reprise tant dans le texte d'Antonio Santamarina, alors Président de la Commission Nationale des Beaux-Arts, que celui produit par René Huyghe.

De sa part, ce dernier remarquait le caractère inaugural de l'exposition, la première organisée dans le continent sud-américain, tandis que, se basant sur un critère nettement évolutionniste, soulignait la place suprême que l'art français avait atteinte au XIXè siècle.[50] Ce jugement concernait directement la sélection d'oeuvres du XIXè siècle, parmi lesquelles on disposait de vrais chef-d'oeuvres comme *Le Bain turc* d'Ingres, *Skating* de Manet et *Devant le piano* de Renoir. Quant à l'art contemporain, il y avait une abondance de natures mortes et de vues urbaines des artistes de l'Ecole de Paris, ceux commercialisés contemporainement par les galeries de Buenos Aires, tandis que surgissait comme exception une oeuvre cubiste de Pablo Picasso: *Les trois musiciens.*

Entre l'une et l'autre exposition, la carte hégémonique mondiale, fondamentalement politique mais aussi artistique, changea radicalement. Dans le scénario européen dévasté de la seconde après-guerre, la France va essayer de continuer à maintenir sa place de guide, en faisant appel à toutes les stratégies possibles, même si la lutte va devenir de plus en plus difficile face à la puissante progression des arts et du système culturel nord-américain.

Dans le contexte national, les années 1940 furent témoins de multiples expositions commerciales centrées sur l'art français. Aux espaces sus-mentionnés, tel que Witcomb et Müller s'ajouteront d'autres nouveaux tel que Wildenstein et Peuser, en alternant les expositions de peintres impressionnistes avec les artistes de l'Ecole de Paris et la peinture galante et rococo de la France du XVIIIè siècle, cette dernière capitalisée par la tâche de la galerie Wildenstein.

Concernant l'art français non strictement contemporain, deux collections privées vont acquérir une grande visibilité vers la moitié des années 1940. D'une part, plus de trois cents pièces de la surprenante collection de Paula de Koenigsberg furent exposées en 1945 au Musée National des Beaux-Arts, en permettant au public de Buenos Aires l'accès à un large ensemble de sculpture et de peinture française qui allait du XIVè siècle à l'impressionnisme.[51] Quant à la peinture, l'accent était mis sur les exemplaires français du XVIIIè siècle avec des noms comme Nattier, Vigée Le Brun et Drouais. D'autre part, en 1947, le Musée National d'Art Décoratif va ouvrir ses portes, en se basant sur la collection de Matías Errazuriz, ensemble étalant une forte empreinte française du XVIIIè siècle, en plus de posséder des oeuvres paradigmatiques comme *L'éternel printemps* et le *Projet de cheminée* réalisées par Rodin ou *Le sacrifice de la rose* de Jean Honoré Fragonard.[52]

Parmi les artistes français contemporains, Matisse va être popularisé comme le grand maître du modernisme, en occupant une place très importante tant dans la presse de l'époque que dans les expositions réalisées par les galeries. Par ailleurs, la répétition des expositions des peintres de l'Ecole de Paris amena certains moyens graphiques à remettre en cause la qualité des oeuvres introduites en les qualifiant de "frivoles" et choisies avec l'évidente finalité de les placer parmi la bourgeoisie locale.[53]

Dans ce panorama complexe, on inaugura en juillet 1949, l'exposition *De Manet a nuestros días* (*De Manet à nos jours*) au Musée National des Beaux-Arts. Le pari que le gouvernement français faisait alors se renouvelait. Même si les antécédents picturaux du XIXè siècle –l'impressionnisme– n'étaient pas omis, l'intérêt principal était mis sur l'art contemporain, en s'ajoutant aux représentants classiques de l'Ecole de Paris des artistes plus jeunes comme Jean Calmettes, François Desnoyer, Léon Gischia, Marcel Gromaire, Alfred Manessier, Edouard Pignon et Pierre Tal Coat. Des noms composant une "deuxième génération" de l'Ecole de Paris et soutenus par l' *establishment* français de l'après-guerre comme faisant partie d'une tradition esthéticienne moderne.[54]

Dans cette ligne, demeurait inaltérable l'ingérence de René Huyghe, lequel même s'il ne figurait pas dans le Comité organisateur, était chargé, avec le commissaire général Gaston Diehl, de préfacer le catalogue.[55] Ces textes prétendaient justifier une sélection s'orientant nettement vers des artistes qui –selon les propos de René Huyghe– sauvaient "les courants traditionnels de l'art moderne" caractéristiques de l'école française: "la tendance expressive et la tendance plastique". Le cubisme, et à une moindre échelle le surréalisme, apparaissaient comme des legs mais leurs oeuvres

[50] *Cf. E*xposiciones de Arte Francés. *I La pintura francesa de David a nuestros días.* Oleos, dibujos y acuarelas. Julio-Agosto de 1939. Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

[51] Museo Nacional de Bellas Artes. *Exposición de obras maestras colección Paula de Koenisgsberg.* Parrainée par l'Association pour la lutte contre la paralysie infantile. Buenos Aires, octobre 1945. Mnf. En juin de la même année, la collection avait été exposée au Musée d'Arts Visuels de Montevideo. Outre les oeuvres mentionnées, Koenigsberg possédait aussi des peintures françaises plus contemporaines de Derain, Braque et Vlaminck.

[52] Voir Comisión Nacional de Cultura – Museo Nacional de Arte Decorativo. *Catálogo.* Buenos Aires, 1947.

[53] "Por galerías y exposiciones". *Histonium* .Buenos Aires, a. 9, n. 97, junio de 1947, p. 400. La critique fait référence à l'exposition d'art français contemporain qui eut lieu dans la galerie Peuser. Voir aussi Alvar Núñez "Exposiciones ". *Saber Vivir.* Buenos Aires, a. 6, n. 66, (noviembre – diciembre de 1946) p. 54-55, où se glissent des critiques négatives sur les soixante oeuvres de l'Ecole de Paris exposées chez Witcomb.

[54] Je remercie Silvia Dolinko pour ses remarques à cet égard.

[55] *Cf.* Museo Nacional de Bellas Artes. *De Manet a nuestros días. Exposición de pintura francesa.* Buenos Aires, julio de 1949.

plus radicales avaient été évitées dans l'exposition en faveur d'esthétiques plus aimables justifiées dans la "continuité" et la "vitalité" de celle de la peinture française contemporaine, suivant l'idée directrice du texte de Diehl.

A la même époque, l'Institut d'Art Moderne, à la tête de Marcelo de Ridder, reçoit l'exposition *Del arte figurativo al arte abstracto* (*De l'art figuratif à l'art abstrait*) sélectionnée par le critique et défenseur tenace d'art abstrait Léon Degand. Cette exposition était nettement différente à celle qui eut lieu au Musée du moment qu'elle se centrait entièrement sur les artistes abstraits français en activité vers les années 30 et 40, tel que Jean Arp, Robert et Sonia Delaunay, Jean Bazaine, Charles Lapicque, Pierre Soulages, Francis Picabia et Jean Michel Atlan, comprenant aussi des étrangers pratiquant l'abstraction et résidant à Paris ces années-là.[56] Le caractère inaugural qu'impliquait l'arrivée de cette exposition, palpable dans le ton didactique assumé par le catalogue, fut applaudi par plusieurs critiques dont Julio E. Payró, qui depuis les pages de *Sur* avait reçu avec dégoût l'exposition qui eut lieu au Musée.[57]

En 1951, l'antiquaire Jacques Helft ouvrait son *petit hôtel* situé rue Guido pour l'exposition d'oeuvres de l'Ecole de Paris détenues par les collectionneurs locaux. Parmi eux, de nouveaux noms comme ceux d'Augusto Palanza ou Jacques Baron Supervielle s'ajoutaient aux déjà traditionnels comme Antonio Santamarina.[58]

Le renouvellement parmi ceux qui collectionnaient n'impliquait pas la présence de nouveaux artistes mais simplement la consolidation des tendances de la plastique française qui circulaient dans le pays depuis plus de deux décennies. Dans cette ligne, la collection de l'avocat Augusto Palanza était représentative. Celle-ci comprenait, outre quelques exemples de peinture impressionniste, un groupe important des culteurs de l'Ecole de Paris.[59] L'évènement organisé par Helft cristallisait ainsi le nouveau tournant qu'avait assumé le collectionnisme d'art français, préférence qui coexistait sans conflits apparents avec les expressions qui avaient caractérisé le goût pour l'art français déjà du XIXè siècle.

Les années suivantes, ce scénario qui semblait stable présentera quelques variantes. Non seulement les artistes déjà connus comme Matisse ou Rouault vont se répéter mais en plus des artistes inédits ou peu connus vont arriver. C'est le cas de Fautrier, Jean Dubuffet ou les plastiques liés à Boa-Phases. Cependant, l'art français ne va pas jouir durant ces années de la place fondamentale qu'il sut avoir pendant les premières décennies du siècle. Nous ne disposerons pas non plus des grands contingents de peinture et de sculpture exportés à la destination spécifique du marché local. Evidemment, la Deuxième Guerre Mondiale avait frappé à mort la primauté artistique française, en minant son système de commerce artistique, et cet assaut retentissait fortement sur le scénario argentin.

Comme évocation d'une meilleure époque, les expositions anthologiques consacrées à des artistes français, notamment du XIXè siècle, dont les oeuvres avaient été acquises par des argentins vont continuer à être réalisées même pendant les années 60. Des expositions comme *Corot* chez Wildenstein (1958), *El Impresionismo francés en las colecciones argentinas* (*L'Impressionnisme français dans les collections argentines*) (MNBA 1962) ou *Henri de Toulouse-Lautrec* chez Di Tella (1964) se présentaient alors comme des preuves dignes de foi de la marque indélébile que l'art français du XIXè siècle avait laissée dans le goût de la bourgeoisie argentine, en se souvenant de la France comme centre artistique vers lequel, pour plus d'un demi siècle, l'Argentine avait tourné son regard à la recherche d'art moderne.

[56] Voir: Léon Degand. *Del arte figurativo al arte abstracto.* Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, n. 1, julio de 1949. Mnf. Je remercie María Amalia García pour son information et ses commentaires sur ce point.

[57] Pour le point de vue de Julio E. Payró sur les deux expositions, voir: Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta.* Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 68-71.

[58] Jacques Helft. *L'Ecole de Paris. Evolución de la pintura contemporánea.* Buenos Aires, septiembre de 1951. Mnf.

[59] *Cf.* Galerías Witcomb. *Judicial Colección Palanza y procedencias privadas.* Buenos Aires, agosto-septiembre de 1953.

Bibliographie succinte:

AAVV. *Arte y Recepción.* VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1997.
AAVV. Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1999.
BALDASARRE, María Isabel. "La pintura de la luz arriba a la capital porteña. Reflexiones sobre la recepción del Impresionismo y el arte moderno francés en Buenos Aires". Dans: *Europa y Latinoamérica. Artes Visuales y Música. III Jornadas de Estudios e Investigaciones.* Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras UBA, 1999.
BERTRAND DORLEAC, Laurence. *L'art de la défaite 1940-1944.* Paris, Editions du Seuil, 1993.
BURUCUA, José Emilio (dir.). *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política.* Buenos Aires, Sudamericana, 1999, 2 volúmenes.
CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Paris – Paris 1937-1957.* Paris, Gallimard 1992.
FER, Briony, David Batchelor y Paul Wood. *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras.* Madrid, Akal, 1999.
GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta.* Buenos Aires, Paidós, 2001.
GUILBAUT, Serge. *De cómo Nueva York se robó la idea de arte moderno.* Madrid, Mondadori, 1990.
GUTMAN, Margarita y Thomas Reese (ed.). *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital.* Buenos Aires, Eudeba, 1999.
HARRISON, Charles, Francis Francina y Gill Perry. *Primitivismo, cubismo y abstracción.* Madrid, Akal, 1998
JENSEN, Robert. *Marketing Modernism in fin-de-siècle Europe. Princeton,* Princeton University Press, 1994,
MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
Memorias de una galería de arte. Fundación Espigas. Archivo Witcomb 1896-1971. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Exposición del Museo Nacional de Bellas Artes de la República Argentina. Arte francés y argentino del siglo XIX.* Buenos Aires, 1990.
WECHSLER, Diana (coord.) *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880 – 1960).* Archivos del CAIA 1. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998.
WHITE, Harrison y Cinthia A. White. *La carrière des peintres au XIXè siècle. Du système académique au marché des impressionnistes.* Paris, Flammarion, 1991.

El arte francés en la Argentina 1890-1950 est organisé à partir de sept noyaux qui permettent d'aborder le thème de différentes perspectives: la présence de l'art français pendant la célébration du Centenaire de l'Indépendance en 1910; sa réception dans notre milieu au long de la première moitié du XXè siècle; le collectionnisme local depuis les premières galeries personnelles; la place de l'art français dans la constitution du patrimoine du Musée National des Beaux-Arts; la voix de la France à travers la critique d'art française; la sculpture à partir de deux de ses figures paradigmatiques -Rodin et Bourdelle- et, finalement, un ensemble de témoignages personnels.

Le livre propose au lecteur différents parcours qui s'entrecroisent souvent; en réalité, les aspects y abordés s'imbriquent les uns et les autres dans un treillis riche et divers dont il essaie de rendre compte.

Cette récupération de sources a été réalisée à partir du matériel recueilli au Centre de Documentation de Fundación Espigas; surtout des catalogues et des revues qui ont registré d'une manière ou d'une autre la présence des artistes français et de leurs œuvres en Argentine. Par ailleurs, la Fondation compte avec un outil inestimable qui est sa base de données Espiga laquelle, non seulement, accélère les recherches et permet de traiter rapidement l'information, mais aussi en récupère souvent une autre totalement ignorée par le chercheur.

Comme toute opération de sélection et d'organisation, *El arte francés en la Argentina 1890-1950* est le résultat d'une série de décisions; cela suppose, en plus, assumer le risque implicite. Du cadre temporel proposé aux noyaux qui finalement le composent, l'ouvrage ne se propose pas comme une lecture achevée et définitive, mais comme un point de départ important pour de nouvelles formes de l'aborder et de lecture.

Patricia M. Artundo

1910. La France en Argentine

En 1910, outre la commémoration qui donna lieu à la célébration du Centenaire de l'Indépendance, la République Argentine profita de l'occasion pour affirmer par-devant le monde son image de nation moderne et civilisée. Dans ce contexte, l'organisation de l'*Exposición Internacional de Arte del Centenario* convoqua onze pays et, parmi les envois officiels, celui de la France fut sans aucun doute un des plus remarquables. L'effort réalisé par la république sœur -toujours attentive à contrecarrer l'influence germaine dans les pays de l'Amérique latine- se traduisit dans les 480 œuvres qui composèrent son envoi qui, outre la peinture, la sculpture et la gravure, inclut une section d'arts décoratifs. Sa présentation réussie eut en contrepartie l'acquisition de 146 œuvres de la part d'institutions publiques et privées en plus des collectionneurs particuliers.

➤ M. Henri Papillaud. **L'effort français en Argentine**[1]

Travaux publics et génie civile

Il est vrai que la présence d'ingénieurs français en Argentine date des premières années de la république, car le 1er mai 1822 on inaugurait à Buenos Aires la nouvelle salle des représentants, construite rue Perú, à côté de l'ancienne bibliothèque, par l'ingénieur français Prosper Cattelin.

L'ancien théâtre Colón, inauguré au carnaval de 1856, fut également construit par un ingénieur qui devait laisser un nom en Argentine, Charles Henri Pellegrini, qui, né à Chambéry alors que la Savoie était française, vint à Buenos Aires en 1828, embauché par le représentant de l'Argentine à Paris, M. Larrea, comme ingénieur du département des travaux publics. Il chercha à mettre en pratique le programme qu'avait tracé Bernardino Rivadavia et en 1830, il présentait un projet de port et un projet d'adduction et de clarification des eaux pour l'alimentation de Buenos Aires. Nommé ingénieur municipal, il exécute de nombreux travaux et notamment le projet de nivellement et de pavage de Buenos Aires. Il laissa, avec la réputation d'un excellent ingénieur, un nom unanimement respecté, que devait plus tard illustrer son fils en se révélant comme un grand homme d'état et en occupant la plus haute magistrature du pays.

Un monument important dû à des ingénieurs et à des architectes français est aussi la basilique de Luján. Enfin, pour arriver tout à fait à nos jours, il faut rappeler que c'est un architecte français, M. Maillart, qui construit actuellement le palais de justice et qui va construire le nouvel hôtel des postes. Il faut aussi citer les deux voyages faits à Buenos Aires par M. Bouvard, le renommé directeur des services d'architecture, des promenades et des plantations de Paris, qui vint appelé pour dresser un plan d'embellissement de la ville ; il faut mentionner que la direction de promenades de Buenos Aires est confiée à un ingénieur français qui fit preuve d'un goût éclairé dans ces fonctions délicates; il faut encore dire que les plus beaux quartiers de Buenos Aires sont ornés de façades signées d'architectes français sortant de l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris.

Beaux arts et littérature

Mais, en parlant de l'École des Beaux Arts, nous abordons déjà les artistes proprement dits, qui eux, même s'ils ne purent pas émigrer en Argentine, s'ils ne produirent pas leur effort dans le pays même, contribuèrent du moins à rehausser le goût artistique de la jeune nation qui dans les premières années de son existence, trop préoccupée à veiller jalousement sur son indépendance, puis, plus tard, travaillant sans relâche à mettre en valeur son immense territoire, n'avait guère le temps de s'adonner à la culture des arts. Mais aujourd'hui que la nation est assise sur des bases inébranlables que son rapide développement et ses ressources extraordinaires stupéfient le monde, une réaction s'est produite et le goût inné des argentins pour le beau, leurs sentiments artistiques se sont révélés, et depuis plusieurs années déjà on voit cette nation s'éprendre d'art chaque jour davantage.

Les argentins eurent d'abord la très pieuse pensée d'honorer leurs grands hommes et c'est ainsi que l'exécution du tombeau du général San Martin à la Cathédrale fut confiée au statuaire français Carrier-Belleuse; que la statue de ce même général qui s'élève sur la place portant son nom est l'œuvre du sculpteur français Daumas; que la statue du grand penseur Sarmiento fut exécutée par Rodin; que c'est à Coutan que l'on confia la tâche d'immortaliser sur le marbre les traits de ce fils de français qui fut président de la République Argentine, le docteur Carlos Pellegrini; que bien d'autres monuments encore sont dus au ciseau de sculpteurs français, que les places, les promenades se parent journellement de statues qui représentent dignement l'art français à côté de l'art italien, de l'art espagnol et aussi de l'art argentin, à peine naissant, mais tout plein de jolies promesses.

Les musées ouvrirent aussi leurs portes très largement aux peintres français et l'école française y est une des plus honorablement représentées.

Puis, ce furent les grands clubs qui se décorèrent d'œuvres d'art choisies avec un goût très sûr et maintenant les riches demeures particulières des grandes familles argentines qui s'ornent de tableaux, de statues. Le goût des collections naît et se développe à une très grande vitesse. Le choix est éclectique, mais l'art français y occupe peut-être la plus grande place.

[1] M. Henri Papillaud. « L'effort français en Argentine ». *La Nación*. Buenos Aires, mayo 25 de 1910, p. 214-215.

Et ce goût du beau est entretenu par les artistes français eux-mêmes. Chaque année, quelques-uns d'entre eux viennent à Buenos Aires ou ils y envoient leurs œuvres. Les expositions françaises se multiplient et deux salons français eurent déjà lieu.

Mais si ce goût naissant pour l'art se développe extraordinairement aujourd'hui, il serait parfaitement injuste d'accuser les argentins d'être restés étrangers jusqu'à ces derniers temps à toutes les formes de l'art. Il en est une au contraire pour laquelle ils sentirent toujours une prédilection très grande, une qu'ils suivirent, pour ainsi dire au jour le jour dans toutes ses manifestations: c'est la littérature et plus particulièrement, presque exclusivement même, la littérature française. On peut dire qu'ici le meilleur voyageur de commerce, le plus sympathique agent diplomatique qu'ait eu la France, est le livre français. Il eut une très grande influence sur la jeunesse argentine, même avant la révolution de mai, et rien de la production littéraire en France n'échappa au pays.

Ce goût inné pour les lettres françaises fut, du reste, cultivé dès l'enfance par l'étude obligatoire du français dans les collèges nationaux -étude que l'on tend malheureusement à supprimer aujourd'hui- et ensuite par l'obligation où se trouvèrent les étudiants en droit, en médecine, et même en sciences, d'avoir recours aux livres français, d'y puiser en grande partie le fond de l'instruction spéciale qu'ils poursuivaient.

Jusqu'à ces derniers temps, seulement les livres français venaient en Argentine, mais voici qu'une plus grande communauté d'idées s'établit entre les deux pays, et les auteurs mêmes de ces livres, qui, il y a quelques années n'auraient pas consenti à abandonner ce cénacle artistique qu'est Paris, se sentent à leur tour attirés vers le Rio de la Plata, intéressés par le développement extraordinairement rapide de cette région, charmés d'y découvrir une intellectualité sœur du génie français. Un des plus illustres membres de l'Académie Française vint déjà à Buenos Aires faire entendre sa parole autorisée de fin lettré ; beaucoup d'autres académiciens ou hommes de lettres s'apprêtent à suivre son exemple, et le jour n'est pas loin où le courant intellectuel existant entre l'Argentine et la France se fortifiera et s'affirmera encore plus par un contact constant des écrivains les plus remarquables des deux pays.

Mais avant ces visiteurs illustres, les lettres françaises eurent leurs pionniers en Argentine dans la personne des artistes, des comédiens qui vinrent interpréter les principaux chefs-d'œuvre de l'art dramatique français. On peut dire que Buenos Aires vit défiler dans ses théâtres les principales étoiles de la scène française et que son public leur réserva toujours un accueil flatteur. Les Sarah Bernhardt, les Coquelin, les Réjane, sont peut-être plus familiers au public de Buenos Aires qu'au public parisien, car le premier put les apprécier dans bien de rôles qu'ils n'eurent pas l'occasion de jouer à Paris. Ces artistes firent connaître ici le théâtre français sous ses aspects les plus divers: classique, romantique, dramatique, comédies de mœurs, comédies légères, etc., et le souvenir de leurs différentes saisons n'est pas près de s'effacer de la mémoire de tous les argentins aimant le théâtre.

Ces grands comédiens avaient été précédés ici, depuis très longtemps, par de nombreux artistes que, s'ils ne laissèrent pas un grand nom au théâtre français laissèrent du moins ici d'agréables souvenirs que les vieux argentins aiment encore à se rappeler.

Aujourd'hui, la saison théâtrale française est une chose définitivement établie à Buenos Aires, et elle est une des manifestations de la vie mondaine et intellectuelle de la capitale au même titre que la saison lyrique italienne.

Depuis quelques années même, une scène argentine voit apparaître à chaque saison quelques-uns des artistes les plus marquants de la Comédie Française. C'est là un début, et nous ne devons pas désespérer de voir un jour, qui n'est peut-être pas bien loin, la Maison de Molière au complet en représentations à Buenos Aires.

➤ M. Horteloup. **La France**[2]

Les salles n° XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII et XXXVIII

Le gouvernement français, invité à participer à l'Exposition Internationale des Beaux-Arts, un des principaux attraits organisés en commémoration du glorieux Centenaire de la République Argentine, s'efforça de donner à sa participation un caractère particulièrement brillant.

Parfaitement informé sur l'accueil chaleureux donné depuis plusieurs années aux artistes français par les dirigeants et les mécènes déjà nombreux dans la grande ville argentine, il s'avérait convenable de constituer une exposition qui, malgré son cadre inévitablement restreint en raison de la soumission aux exigences d'un espace assez limité, fût quand même totalement représentative de notre art national.

Après les deux expositions réalisées à Buenos Aires en 1908 et en 1909 parrainées par un groupe de remarquables artistes français, à qui on offrit la plus gracieuse hospitalité au Palais des Beaux-Arts Argentin, il était important, dans une exposition officielle, d'accorder une plus grande ampleur à la présente manifestation.

Enthousiastes à se réunir sous l'égide de Pierre Baudin, Commissaire Général aux expositions de Buenos Aires, nos peintres, nos sculpteurs, nos graveurs et nos artistes décorateurs, voulurent consacrer encore une fois, au cours de cette nouvelle campagne, la variété attirante, le goût épuré, l'originalité de notre école qui, sans aucunement renier ses traditions les plus chères, sait toujours boire dans les sources fécondantes de l'évolution pour affirmer sa vitalité.

[2] M. Horteloup. « Francia ». En *Exposición Internacional de Arte del Centenario ilustrado.* Buenos Aires, 1910, p. 137-143.

C'est en effet à cause de ses tendances innées vers une évolution constante que l'école française, volontairement ignorante de rééditions fâcheuses et stériles, érigea le plus clair de sa gloire.

Et dès le début de son histoire de l'art, on peut constater ce besoin inné de s'ouvrir toujours de nouveaux chemins vers des horizons de plus en plus lointains.

Dès que Jean Fouquet eut concrétisé depuis le XVè siècle l'art de nos illuminateurs des écoles tourangelle, provençale, augeronne et bourguignonne dans son style de grand portraitiste, la suprématie de l'école de Fontainebleau explosa avec l'élan des incursions transalpines chez ses disciples directs Jean et François Clouet. Toute la seconde moitié du XVIè siècle et le début du XVIIè siècle éprouvent la force de cette renaissance, si mal nommée et dont le grand siècle de Louis XIV aurait tant de difficulté à se séparer.

Néanmoins, la prédominance d'une évolution conduite par l'esprit classique le plus pur, s'établit immédiatement, pour chanter la gloire du Roi Soleil. À côté du doux Poussin et du lumineux poète Claude Lorrain, la pléiade des Rigaud, des Largillère et des Mignard rétablissait, avec un sentiment nouveau pour l'époque, cette superbe tradition française du portrait, faite de vérité et de robustesse.

Et lorsque cet art grave et pompeux est encore en pleine vigueur, voilà que survient à l'aube du XVIIIè siècle, le génial Watteau: nouvelle évolution qui vient intensifier davantage la fantaisie éblouissante de Fragonard. Celui-ci chantera aussi le triomphe de la femme, l'émancipation, la joie et l'épicurisme qui sont l'un des charmes de ce siècle appelé galant, lorsque David apparaîtra pour faire prévaloir encore la réaction marquée vers l'art antique.

Très bientôt se présenteront les romantiques conduits par Delacroix. Malgré les anathèmes d'Ingres, ils piétineront encore une fois la dignité des principes académiques, tandis que, sans faire de bruit, l'école de Barbizon réalise une révolution tout aussi significative en refusant de déguiser la nature, selon les pragmatiques du paysage noble, pour faire des portraits fidèles et ardents de la terre natale.

Quels sont maintenant les deux grands événements qui pendant ces dernières quarante années ouvrirent, une fois de plus, de nouvelles voies au domaine de la peinture?

C'est, d'une part, l'apparition d'Edouard Manet actuellement triomphant dans notre musée du Louvre avec sa captivante Olympia, et d'autre part, l'entrée en scène des impressionnistes réunis sous le pavillon fulgurant de Claude Monet, déjà consacré par sa renommée universelle.

En effet, Edouard Manet se libérait d'abord brutalement de la servitude séculière, en osant inaugurer l'emploi des tons et la coloration des ombres: il devait couronner son oeuvre de précurseur en renonçant à l'illumination conventionnelle de l'atelier, pour transcrire sur sa toile la splendeur vivifiante du plein jour. De son côté, l'école impressionniste plus systématique dans toutes ses théories généralisatrices, formulait comme principe rationnel, la négation de la forme en elle-même et du ton local proprement dit, pour ne s'ajuster qu'aux modulations et à la diffusion des rayons lumineux.

Désireux comme Edouard Manet de renouveler la technique séculière des ateliers, ils abandonnaient le mélange des couleurs qui perdent dans cette fusion leur intensité unitaire, pour mettre à la mode la juxtaposition des tons purs qui engendre une fraîcheur et une vibration indéniables.

Après vingt ans de lutte acharnée mais féconde, les innovateurs d'hier conquirent tous les votes et on peut avancer que, consciemment ou pas, toute l'école française moderne subit l'influence de cette révolution consacrée par des oeuvres célèbres, placées dans les musées et dans les grandes collections.

Presque tous les artistes appelés à exposer à Buenos Aires tirèrent profit des révélations qui les précédèrent, et si le public pouvait être admiré de certaines audaces inattendues, n'oublions pas que les enseignements de l'histoire de l'art sont là, pour rappeler qu'aucun innovateur ne s'est imposé à court terme; les expériences des Courbet, des Millet, des Degas, des Puvis de Chavannes, des Carrière, des Monticcelli, peuvent l'affirmer. Que personne ne s'empresse de formuler des jugements sévères ou irrévocables sur les artistes de notre jeune école dont la passion pour la couleur en elle-même et pour son harmonie musicale sont le principal idéal. Face à nos célèbres artistes soucieux notamment de la question noble et du style linéaire le plus impeccable, ces libertaires n'hésitent pas à laisser de côté le sujet proprement dit pour s'adonner complètement aux recherches voluptueuses des "valeurs" plus raffinées. En suivant l'exemple d'un Rembrandt qui glorifie sur une célèbre peinture les chairs rutilantes d'un bœuf récemment sacrifié; pas moins amoureux de l'humilité d'un Chardin qui immortalise les reflets d'une clochette d'argent avoisinant une pomme, toute une pléiade enthousiaste oublieuse des drames intéressants et des anecdotes souvent puériles, s'adonna désormais avec succès à ne copier que le charme mystérieux des reflets et des ombres: sous son pinceau, un objet, une fleur, un coin familial de table, un endroit quelconque, vibre, ose, sourit et rayonne en révélant aux yeux, bien entendu surpris, la poésie latente de la matière si humble qu'elle soit. Il ne s'agit plus d'un tableau de chevalet isolé entre la gloire d'un cadre précieux, mais d'une peinture à intention décorative, en cherchant son harmonie et sa place marquées, soit dans le style convenable à son ambiance, soit dans l'ambiance correspondant à son style. Oui, notre jeune école est une école de décorateurs, et on doit ainsi les juger et les apprécier.

Rappeler ces faits dans une préface sur la section française à l'Exposition d'Art du Centenaire, semble un avant-propos nécessaire dans ce grand pays où la population si active et la société dirigeante encore surprise et ébahie par l'élan vertigineux d'un vol sans précédents, sont avant tout désireux de déduire la véritable signification des oeuvres soumises à leur opinion et à leur goût.

Si la sculpture doit avoir forcément dans cette exposition, quant à son nombre, une place plus réduite que celle de la peinture, elle n'est pas pour autant, ne serait-ce qu' avec des oeuvres de petites dimensions, moins brillamment repré-

sentée dans ses plus belles qualités classiques splendidement vivifiées par les libertés qui menèrent notre école sur le pinacle du bon nom.

Qu'il s'agisse de bustes, de figurines, de statuettes de genre ou de fragments, nos artistes, dans les oeuvres ici sélectionnées, accusent sévèrement ce style de la ligne, cette harmonie des volumes et cet amour pour la modulation de la lumière, qualités si chères aux traditions de notre art plastique national.

Bien inspirée, la Commission Argentine, ne voulut pas séparer les arts mineurs de leurs sœurs aînées, et c'est ainsi que nos artistes décorateurs si attentifs aux trouvailles fécondes envoyèrent à l'exposition une collection de céramiques, d'émaux et de gemmes de matière riche, aux tons délicats et attirants, aux formes sagement stylisées.

Tous les musées, toutes les vitrines de collectionneurs intelligents, tous les coffres de dames appréciant le luxe et le bon goût, possèdent déjà plusieurs spécimens signés par les artistes invités à exposer ici.

Grâce à la grande bienveillance du Ministre des Beaux-Arts, la manufacture de Sèvres ne sera pas absente dans cette manifestation et quelques-unes des oeuvres issues de ses fours, choisies parmi les plus rares, tant pour le goût de leur décoration que pour la qualité de la surface et du biscuit, compléteront heureusement cet ensemble. Quelques plaquettes de nos médaillistes de plus grande renommée et les spécimens des médailles les plus célèbres frappées à l'Hôtel de la Monnaie, ne furent pas non plus oubliés: l'art de la médaille que nous menâmes avec une continuité rarement égalée, aux limites d'une perfection qui contribua à développer la faveur universelle dont cette branche de l'école française jouit, ne fit qu' augmenter davantage l'intérêt de notre section.

Cet ensemble n'aurait pas été complet sans les graveurs du burin et de l'eau-forte, sans les lithographes et sans les maîtres de la gravure originale en couleurs qui, dans les dernières années, prit un vol si rapide comme mérité.

Nos peintres, nos sculpteurs, nos graveurs et nos artistes décorateurs figureront unis car, pour la première fois dans ce pays, dans l'harmonie que les associations d'une si élevée signification artistique réservent aux visiteurs, ils attendent avec impatience le jugement du public argentin.

➤ Augusto Gozalbo. **Section française**[3]

Suite à plusieurs circonstances, je commencerai ces notes de critique avec les salles de France, ce que je ferai de bon gré, car que je ne dois pas nier mon admiration, presque enthousiaste, pour l'art de ce pays qui aujourd'hui, plus que jamais, exerce une action bienfaisante dans le monde entier.

Dans ces salles se trouve une grande partie des artistes qui obtinrent une plus grande ou une plus petite renommée dans les dernières années, et dans une grande diversité, plusieurs maîtres ne pouvant pas alors être représentés avec plus de complexité; s'ils l'étaient, ils auraient une influence incontestable sur nos artistes, en entreprenant d'autres chemins plus conformes au moderne.

On ne donne pas la valeur intrinsèque qu'ils possèdent à beaucoup de tableaux et on passe devant eux avec un tic dédaigneux: "c'est un paysage."

A notre époque historique de transformation et de transition, l'artiste, opprimé par des problèmes difficiles de la technique imposés par les connaissances scientifiques de l'optique et des couleurs, ne put que s'éloigner de la grande composition et de la décoration murale –même si des facteurs d'un autre ordre y intervinrent aussi - et se consacrer au travail du chevalet, le paysage étant le préféré. Il existe plusieurs causes de cette préférence. Déjà durant le XVIIIè siècle, lorsqu'en France fleurissait une société élégamment sensuelle, les Fragonard, les Watteau, développaient leurs motifs d'égloguisme galant et seigneurial dans les frondaisons de jardins frivoles qui avaient un arrière-goût d'hellénisme ou, plutôt, de mythologie érotique. La littérature sentit l'influence de J. J. Rousseau qui cherche dans l'aménité de la vision champêtre et pittoresque une médication de l'âme, déjà accablée par la civilisation toujours croissante et les problèmes ardus qui deviennent énigmatiques à son pas.

Le réalisme et le matérialisme, qui parurent avec une force rénovatrice comme suite logique et naturelle du romantisme, imposèrent comme première condition d'exécution artistique, l'observation et l'étude directes de la nature en rejetant les académismes froids et rigoristes qui ne permettent pas la prononciation complète de la personnalité. Ces tendances furent une sorte de prédication de retour à la nature et elles présageaient l'éveil d'un amour pour le paysage qui eut une force interprétative exceptionnelle chez Millet ou Segantini.

Le concept idéologique ou simplement psychique émanant d'un paysage est, considéré artistiquement, l'unique considération appropriée, du même intérêt que celui de toute oeuvre où prédomine une thèse philosophique ou religieuse. Car, bien que dans celles-ci on ait la finalité préconçue d'une utilité et la plus grande ou la plus petite théâtralité qu'imprime le concept symbolique, il existe dans le paysage la spontanéité d'une émotion face aux situations changeantes de la nature, avec ses poèmes de couleurs et de lumières et l'intrigue de sentiments infinis qui naissent avec la beauté latente et incréée de toutes les choses qui nous entourent et qui, de différentes formes et selon l'instant, ont une influence sur nous.

En mettant l'artiste en contact avec la nature, le paysage, ainsi que le portrait, sera pour la peinture une source d'énergie constante et renouvelée, en lui donnant une fraîcheur éternelle et de la jeunesse.

[3] Augusto Gozalbo. « Sección francesa ». *Athinae.* Buenos Aires, a. 3, n. 23, julio de 1910, p. 21-24.

La France, qui immortalisa le paysage avec les Corot et les Millet, compte dans cette exposition avec des tableaux qui montrent la continuité des prérogatives du paysage gaulois. Pour la simplicité de la technique, deux oeuvres de Claude Monet s'imposent. C'est, en effet, une technique si simple, pour sa sincérité, qu'elle disparaît face au résultat obtenu; on y voit la compréhension de la nature, son interprétation amoureuse et vériste avec un sentiment fort, notamment dans *Rives de la Seine à Giverny*, de l'agreste de l'endroit. Devant ces deux tableaux, nous devons nécessairement penser à l'impressionnisme, parce que l'admirable harmonie chromatique, la luminosité faible et vaporeuse de l'après-midi tranquille, la courbure du ciel, furent obtenus avec une technique impressionniste. La technique maudite, persécutée, moquée, contre laquelle, ainsi que contre les maîtres qu'ils la soutinrent jusqu'à l'imposer, les académiques et les impuissants aboyèrent. Au début, avec l'apparition du glorieux Manet de l'Olympia, tous les professionnels insultèrent l'audacieux rebelle, et le peuple "cultivé" et "distingué" qui maintenant rit ici d'Anglada et de Zuloaga, se moqua à Paris du maître et de son oeuvre qui figure aujourd'hui au Luxembourg. Ceux qui le suivirent, les vrais impressionnistes, durent aussi supporter les grossièretés enragées des obscurantistes de l'art; que quand des préjugés et des conventionnalismes sont combattus et surtout, au profit d'une plus grande liberté, il faut compter avec la défense des victimes desdits préjugés, des conservateurs, qui s'effraient toujours vis-à-vis d'une perspective de lumière et de liberté. C'est cela, lumière et liberté, ce que les impressionnistes fournirent à l'art. Et sinon, voilà l'œuvre des grands maîtres de cette dernière cinquantaine. Chaque personnalité se définit par elle-même, avec sa vision particulière, son propre sentiment et sa technique personnelle. Et si on adopte sincèrement une technique impressionniste, quelle qu'elle soit, on en connaîtra la valeur et la force de chacune, car sa principale caractéristique étant la liberté, c'est-à-dire, une interprétation très personnelle, les faux, les habitués aux caprices de l'atelier, montreront leur impuissance et seuls les dignes se feront remarquer, ceux qui auraient atteint leur dessein quand même. C'est pourquoi les médiocrités crièrent toujours contre l'impressionnisme et elles se cramponnèrent à leurs "terres" et à leur "cirage", en prenant pour des fous ceux qui, enthousiasmés, leur apportaient plus de lumière.

Cependant, selon les propos de Degas, « *On nous fusille, mais on fouille nos poches »**, on essaya de lapider les impressionnistes mais on les vola aussi. Oui, tous leurs détracteurs devinrent plus lumineux, plus frais, en tirant parti des "pauvres" impressionnistes. De même, beaucoup de peintres tourmentés par la persécution de l'originalité –désir regrettable, on ne cherche pas l'originalité mais on la possède – tombèrent sur des situations extrêmes qui montreront parfois du talent et d'autres fois une présomption d'"incompris » ridicule et extravagante.

Il est regrettable que beaucoup d'auteurs ne soient pas représentés et que d'autres le soient en forme très réduite, parce qu'ici, avec l'enthousiasme des néophytes, je dirais qu'ils se fanatisent presque par les grands d'outre-mer, et en ne voyant qu'un tableau, parmi la profusion de plus de trois cents oeuvres, ils se découragent et se déçoivent; ils perdent la foi dans le maître. Mais, un seul des paysages de Monet, ne suffirait-il pas à représenter l'apôtre et à nous parler de la force émotive, de l'intensité lumineuse, de l'harmonie chromatique de toute son oeuvre complète et immortelle? *La persécution* de Lucien Simon qui est une impression printanière gaie et intimement familiale, de santé et de contentement, avec *Le bain,* représentent le peintre du nord de la France, de ses plages escarpées et ses types grossiers de marins et de paysans d'un catholicisme fervent et de villageoise et de gaieté chahuteuse. Sa femme, Mme. Jeanne Simon, a un dessin en aquarelle, un portrait de femme âgée, qui la rend une partenaire digne du peintre.

D'Emile-René Ménard, il y a *La chaîne du Mont Blanc*, d'une magnificence aucunement scénographique et d'une douce coloration. De Jeanes, il y a un pastel délicat, impression très fine de couleur, *Lever de soleil à Venise*, et une aquarelle vaillante; André Dauchez expose deux paysages de perspective admirable, d'éloignement prononcé et de sentiment sévère de la nature vue sur une vaste étendue. En continuant à observer les paysages, il faut reconnaître la précieuse valeur de beaucoup d'eux: de Louis Cabanes, *Le calvaire de la forêt Fouesnant*; d'Ernest de Chamaillard, *La baie de Douanez*; deux d'Adrien Demont; d'André des Fontaines, un d'une lumière lunaire, d'une couleur émouvante et d'une intonation appropriée; de J. L. Fougerousse, d'A. Gosselin, d'E. Grosjean, de Jourdain, d'H. Martin, d'E. Le Sidaner, de Ferdinand Luigini, de Maufra, de Madelini, de Félix Valloton, le célèbre graveur en bois qui peint comme il grave, en masses, se présentant ainsi d'une manière originale; de Prunier, de Périnet, de Flandrin; de Cottet il y a un tableau d'une étrange force, des maisons d'une construction antique dans le ravin d'une rivière qui impressionne à cause de l'énergie de la couleur et la sensation de solidité, ayant une ressemblance vague avec une gravure à l'eau-forte, genre qu'il travaille avec tant de succès.

Le portrait qui se fait le plus remarquer et qui possède un mouvement psychologique significatif est *La dame au grand chapeau* de Charles Guerin. Les deux de Paul Chabas sont élégants mais pas très vaillants.

Parmi les oeuvres d'autres motifs, je dois mentionner les deux de femmes. L'une est le *Chant à la beauté* de Clémentine Dufau, d'un brave coloris, d'une ambiance majestueuse, avec deux nudités masculines de forte construction et une nudité de femme délicate. L'ensemble de la composition, sans beaucoup de sévérité, le concept féminin de la beauté attirante et élégante y prédominant. De Lisbeth Devolvé Carrière, c'est un tableau d'un coloris doux avec des hortensias et des roses qui montrent très nettement l'influence paternelle de Carrière, avec une interprétation de poésie intime.

Orphée, de George Desvallières, d'un ensemble décoratif, est d'un dessin fin et émouvant, ligne harmonique et pose d'une laxité douloureuse et de grande concentration.

De H. Desiré, il y a une nature morte, *Pommes et citrons*, placés sur une table en plein air, près d'une grille en bois d'un jardin, donne une impression suggestive d'abandon momentané.

Je ne finirai pas ma référence sur la peinture sans mentionner deux petits tableaux et un dessin de Forain, aussi bien que deux huiles de Veber, humoriste spirituel.

Parmi les oeuvres sculpturales, il ressort un buste en marbre de Rodin, expressif et d'un traitement si sage qu'il est difficile d'obtenir une flaccidité de chairs si admirable. Le cuivre *La défense* est aussi une oeuvre de Rodin, d'une énergie exaspérante et avec des difformités anatomiques prudentes.

La pensée de Camille Lefebvre, *L'ouvrier* de Landowski, *Un cheval normand* de Monnard, *Le pardon* d'Ernest Dubois sont bons.

Les arts décoratifs sont bien représentés en quantité et en qualité, chacune de ces petites oeuvres portant le sceau du distingué goût français.

* NduT : tous les termes et les phrases en italique suivis d'astérisque (*) sont en français dans le texte.

➤ L. Roger-Milès. **Préface**[4]

Au moment où l'Exposition Universelle de Buenos Aires fixe l'attention du monde entier, -monde de la pensée et monde de l'action,- il fallait toute l'audace de Georges Bernheim, le très distingué expert près de la cour d'appel de Paris, pour oser une exposition d'art en marge de la manifestation officielle; il fallait sa grande expérience et sa connaissance approfondie de tout le mouvement de notre art national pour la réussir. Cette exposition, -qui est la quatrième organisée par ses soins,- Georges Bernheim a voulu qu'elle fût à la fois attrayante et instructive, et les tableaux qu'il y montre peuvent être répartis en plusieurs groupes.

Il y a d'abord -et naturellement- les artistes que dans l'orchestre d'une symphonie triomphale on appellerait les chefs de pupitre; ceux qui sont les hautes vedettes, les vainqueurs; ceux à qui la Renommée, capricieuse dispensatrice de gloire, réserve un laurier toujours vert.

C'est Courbet, et une figure d'un réalisme vivant où il évoque l'âge des lointaines mythologies; c'est Fantin-Latour et deux *Nymphes* idéales; c'est Henner et un profil grec dans la ligne pure duquel on reconnaît aisément l'une des plus grandes musiciennes de notre temps; c'est Stevens avec une *Figure de femme* d'une délicieuse et intime modernité; ce sont Corot, Daubigny, Jules Dupré, Harpignies, Jongkind, Thaulow, Van Marcke, Ziem, Boudin, Ch. Jacque, avec des pages de nature qui sont d'admirables notations chromatiques émanées de pinceaux pleins de maîtrise; et ce sont encore des *Nus*, d'une suavité enchanteresse, de Caro-Delvaille; des figures d'une mystérieuse noblesse de Carrière; des *Chambrières* ainsi que Joseph Bail excelle à les peindre; des pages où Isabey, avec une bonhomie non dépourvue de majesté, évoque, l'âme féodale; un *Souvenir de la Côte d'Azur*, immortalisé par Meissonier en un panneau deux fois grand comme la main; et j'allais oublier une très belle peinture de Carolus Duran.

A côté de ces chefs d'école avérés, Georges Bernheim, avec un tact parfait des appétits du public et de la justice due aux artistes, a réservé la place -et une place fort bien occupée- des petits maîtres de l'école de 1830.

Ils sont nombreux en effet les artistes que le destin s'est obstiné à retenir au second plan, et à qui il n'eût fallu qu'un regard plus bienveillant du hasard pour se voir subitement élevés sur le pavois. Mais ces artistes, pour avoir vécu obscurément, n'en sont pas moins des artistes du talent le plus délicat, des peintres dont l'inspiration, calme mais constante, a créé des chefs-d'œuvre, dont le nom commence a être recherché par ceux qui aiment l'art, ceux qui sont renseignés des ses plus attrayantes palpitations, ceux qui se sentent heureux d'accomplir, au profit des méconnus et des oubliés, un acte de saine justice.

Quoi de plus délicieux, en effet, que les paysages si étudiés, si heureux de composition, si riches de couleur, si clairs et fluides d'atmosphère, de Lambinet, de Jules Nöel, de Roqueplan, de Victor Dupré, de Brissot, de Beauverie, de Flers, de Cicéri, de César de Cock, de Luigi Loir, de Watelin, de Ten Kate? Il faudra examiner sans précipitation les tableaux adorables que Georges Bernheim a réunis de ces petits-maîtres, et quand je dis "petits-maîtres" je n'entends pas des artistes qui seraient petits par rapport à d'autres plus grands, mais de maîtres dont l'art se pare de qualités empoignantes d'intimité, par opposition avec d'autres artistes qui ne voient ce qui les entoure que dans la grandiloquence d'un décor. Ces petits-maîtres, sans s'écarter de la vérité, impriment à la nature qu'ils interprètent le caractère de leur propre émotion; c'est cette émotion qu'ils racontent dans le pittoresque qui s'offre à leur observation, et c'est en cela que leur œuvre mérite d'être aimée, et qu'elle est en effet aimée par ceux qui se donnent la peine de les comprendre, de se pénétrer de leur sensibilité. Cette peine-là n'exige pas un grand effort et elle est receleuse de grandes joies.

La quatrième exposition organisée par Georges Bernheim réserve donc aux amateurs de la grande cité sud-américaine des surprises d'art qui seront appréciées; elle apportera, à côté de la manifestation officielle dont l'éclat sera certainement retentissant, une note à la fois variée, multiple et indépendante, bien faite pour enseigner plus encore l'amour de l'art français. Je dis "plus encore" parce que nous savons à Paris combien on aime l'art français en Argentine, combien on le comprend, combien on s'y trouve en communion d'âme latine, et je veux dire à la fin de ces lignes toute la gratitude qu'il convient de marquer à l'éminent expert parisien qui s'est, depuis cinq ans, donné la mission d'être une manière d'ambassadeur de l'art, de messager de la beauté plastique, de l'autre côté de l'Atlantique.

[4] L. Roger-Milès. « Préface ». En *Catálogo Arte Moderno Escuela Francesa de 1830. Exposición de obras originales de distinguidos artistas franceses y de otras naciones concurrentes a los Salones de París*. Buenos Aires. Salón Witcomb, 01 al 31 de mayo de 1910, p. 3-6.

La réception de l'art français

Depuis la fin du XIXè siècle, la présence de l'art français en Argentine fut une constante qui parcourut différentes étapes. Des galeristes, des critiques d'art, des artistes, des collectionneurs, des écrivains ou de simples chroniqueurs rendirent compte à chaque moment des expositions réalisées dans le pays et signalèrent les aspects qu'à leur avis étaient les plus importants. L'arrivée des œuvres d'artistes français comme Ernest Meissonier, Camille Corot, Gustave Courbet, Eugène Carriere, Edgard Degas, Edouard Manet, Claude Monet, Théodore Rousseau, Guirand de Scévola, Dunoyer de Segonzac, André Derain, Georges Rouault, Henri Matisse jusqu'à Jean Foutrier, Georges Mathieu et Jean Dubuffet, loin de passer inaperçue se vit impliquée dans différentes instances concernant la circulation et la réception des œuvres d'art.

➤ Anonyme. **L'exposition des artistes français**[5]

Bien qu'un peu rétrospectif, nous tenons à jeter un coup d'œil sur l'exposition des artistes français organisée par M. Henri Dousset, et qui a eu lieu le mois dernier dans la galerie de MM. Freitas y Castillo.

Mettre le public argentin en communication directe avec les hommes capables de faire son éducation artistique est une idée des plus heureuses et des plus pratiques. L'éminent critique Eduardo Schiaffino le disait avec la finesse qui lui est propre dans un remarquable article publié dernièrement par *La Nación*. "Notre grande capitale" –écrit-il– "n'est pas encore sortie de la première période de culture, celle dans laquelle le besoin d'ornementation se borne à la personne seule de l'individu. En cette matière le raffinement est complet et il affecte dans certains cas des formes exquises qui font honneur à la faculté d'assimilation de la race et laisse entrevoir quel niveau de haute civilisation atteindra notre société quand son éducation artistique sera homogène et complète".

Et l'auteur de cette spirituelle leçon de bon goût rappelle qu'une exposition analogue tentée il y a quelques années n'a pas réussi.

"A peine" –dit-il– "quelques amateurs l'ont-ils visitée". Nous sommes loin de ce temps à en juger par le succès de bon aloi qu'a eu celle de M. Dousset d'où nous pouvons conclure, non seulement à la faculté d'assimilation de la race, mais à une élévation du niveau artistique dont nous ne pouvons que nous féliciter.

Il est vrai que le public argentin eût été difficile car les toiles, dessins, pastels qu'on lui a présentés portaient des signatures de premier ordre, entre lesquelles il est difficile de faire un choix.

Mlle. Louise Breslau nous a présenté une *Modiste* des plus gracieuses et des plus "vraies", type suggestif d'ouvrière à la fois élégante et pauvre, à la physionomie souriante et pensive cependant, pâlie par le travail.

C'est un pastel très étudié. Bien que Suisse par sa naissance, Mlle. L. Breslau est française par ses études faites en entier à Paris et par son talent. Après avoir obtenu une médaille d'or à la exposition de 1900 elle vient d'être décorée de la légion d'honneur. Il est à remarquer que les femmes occupent une place de plus en plus grande dans le monde artistique. Alors qu'on se plaignait à Paris de la médiocrité des deux salons, exception était faite en faveur des femmes parmi lesquelles plusieurs ont exposé des œuvres de réelle valeur.

François Millet, le fils de l'illustre auteur de *L'angelus*, est un peintre de race qui porte noblement le nom de son père. Et ce n'est pas petite chose que de savoir porter un grand nom, qu'il soit grand par l'antiquité de la race ou la gloire plus récente, c'est toujours un lourd héritage. M. F. Millet rappelle la manière de son père. Ses meules de foin se détachent sur un soleil couchant, vaporeux et calme; le tout constitue un paysage d'une exquise poésie.

Auprès de lui, Raffaëlli nous arrête aux *Portes de Paris*.

Raffaëlli est un esprit original, un peintre très personnel qui "voit" et sait rendre ce qu'il voit. Dans cette modeste charrette que traînent deux chevaux aux formes fort ordinaires et que conduit tranquillement un paysan, il y a une réelle poésie parce que cela est vrai, tout cela est vécu.

Petitjean, le maître connu est venu faire admirer l'un de ces paysages caractéristiques comme il sait en produire. Ses qualités se retrouvent dans un de ses meilleurs élèves: M. Gross.

M. Bisson, un jeune parisien élève de Cabanel, a signé une scène d'intérieur d'un réalisme sincère exempt de vulgarité.

Et ainsi on pourrait épuiser tout le catalogue sans trouver une œuvre qui n'ait sa valeur propre, nous sommes obligés de nous borner non sans avoir jeté un regard d'admiration sur les pointes sèches de Helleu.

De tout cet ensemble se dégage une impression de sincérité, d'amour de la nature qui est toute à l'honneur de la peinture française. Très goûtée des américains du nord qui s'arrachent et paient au poids de l'or les bonnes toiles, il est à espérer que les américains du sud que leur origine latine rend peut-être plus aptes à comprendre l'art, ne se montreront pas moins amateurs et n'hésiteront pas à enrichir leurs galeries particulières aussi bien que leur musée national.

[5] Anónimo. "L'exposition des artistes français". *Revue Illustrée du Rio de la Plata.* Buenos Aires, a.12, n. 202, julio de 1901, p. 1229.

➤ Francisco Soto y Calvo. **L'esthétique à Buenos Aires (Préface du Catalogue du "Salon de l'Art Français à Buenos Aires")**[6]

Jamais de meilleure occasion que celle donnée par l'"Exposition d'Art Français à Buenos Aires", pour s'occuper (bien que ce soit brièvement), de notre goût artistique et des tendances qui se manifestent déjà en lui.

Actuellement, Buenos Aires compte; elle commence à se faire remarquer comme un bon marché pour les oeuvres d'art; et il vaut la peine le dire, puisque cela rend fier d'autant plus si on se souvient que, New York, déjà en plein développement de sa population et en possession absolue de sa puissance économique, était, il n'y a même pas quarante ans, presque un "port fermé" pour la production artistique européenne.

Notre goût pour les Beaux-Arts, est-il dû au croisement des deux sangs héritières dans le plus haut degré de la civilisation hellénique; ou, peut-être, à l'influence de la civilité française moderne qui fit éveiller en nous le prurit des belles maisons? La tendance a sans doute son origine dans ces deux sources. L'Italie et l'Espagne nous la léguèrent en embryon par atavisme: l'une dans le sang, l'autre dans la contamination des vagues d'une immigration, qui bien qu'elle fût illettrée, portait en elle le respect des choses importantes qu'elle ne comprenait presque pas. La France (qui semble renouveler constamment les splendeurs de la Grèce du cycle de Périclès), ramasse l'héritage, apparemment intenable pour les sœurs vieillies; et, après nous être extasiés avec la sérénité joyeuse de son XVIIIè siècle, elle nous surprend avec la grandeur profonde du XIXè siècle; et, en donnant encore des preuves d'une jeunesse intellectuelle inépuisable, elle nous prépare encore un XXè siècle, digne d'elle et de ses sœurs latines.

A en croire les sociologues qui présagent et prophétisent sous les lumières aigres de l'électricité saxonne, nous sommes déjà morts, tous ceux qui ne prenons pas de la bière ou ne parlons pas des langues romanes. Mais le fait est que la France, l'Italie, l'Espagne (et nous-mêmes, avec elles), nous gagnons encore des batailles; et nous soutenons encore les possessions prises dans les sciences, dans les lettres et dans les arts... et même dans les industries. Si la France n'existait pas, la femme s'habillerait ignoblement encore une fois; et sans l'Argentine, la sixième partie du monde ne mangerait pas de pain. Quel pays saxon (ancien ou nouveau... et je n'exclus pas l'Amérique du Nord) s'est développé dans ces derniers vingt ans comme la République Argentine latine et francisée? Quelle population a augmenté plus que l'urbaine de Rosario, à quatre heures de Buenos Aires en s'opposant à l'opinion soutenant qu'un grand centre absorbe un autre et en produisant un autre des phénomènes surprenants de la démographie moderne? Quels livres d'Art, de science et de haute littérature courent plus le monde et ont une plus grande influence dans la conscience esthétique universelle que les français?

[...]Et, je trouve élégant et noble, en même temps que je remercie la gentille invitation que m'a faite la commission de l'Exposition à Buenos Aires (qui m'a tellement honoré en me demandant une "présentation! que l'Art Français n'avait pas besoin parmi nous), je trouve élégant, je répète, dire avec la même indépendance, après avoir chanté les éloges de son Art, le danger des notions de sa critique, ainsi prises sans le bénéfice de l'inventaire. Pour la même raison que la France est une bonne conseillère, les conseillés, nous avons, non pas le droit, mais si le devoir, de réfléchir sur ses conseils, et de les raisonner, avant de les mettre en pratique. Il n'en peut que résulter le bien pour les admirateurs et pour l'admirée.

Comme les livres passent l'océan plus facilement que les tableaux, c'est contre les livres que nous devons nous mettre en garde. Tel critique nous dira que Bonnat et Jean-Paul Laurens sont *des pompiers*, et il nous prouvera par A + B que, si le bon de Bouguereau et de Roybet nous plaît *encore*, nous sommes des grands *imbéciles*; tel autre nous affirmera que Rodin est un *blagueur* et qu'Henri-Martin ou Renoir, Pissarro ou Simon, sont de simples farceurs. Qu'est-ce que la critique n'a pas affirmé, et qu'est-ce qu'elle n'a pas soutenu et soutient encore? L' "invention de génies" est une des affaires qui fleurissent le plus à Paris; et pour inventer des génies, on a ici l'habitude de démolir de vraies personnalités.

Pour ceux qui lisent, comme nous, il s'agit d'un grand danger.

[...]De notre côté, nous, les argentins, soucieux, après avoir même gagné de l'argent, de nous faire parvenir les connaissances primordiales des sciences et des arts caractérisant la culture universelle, et faisant (à présent... et ce sont les Statistiques qui parlent) que le peuple argentin soit (par rapport à son nombre) le peuple le plus cultivé du monde; après avoir lancé jusqu'au fond du désert, la civilisation moderne, et l'information surprenante même sur les choses plus insignifiantes de ce qui arrive dans le monde au-delà des zones peuplées; après avoir banni les haillons que porte encore le prolétariat européen même dans les nations les plus riches, après avoir apporté les écoles à tout les *chacras* et les *chacras* au-delà de l'ultra cordillère! Après quoi je dis, notre préparation ne sortait pas (pour la hâte avec laquelle elle avait été acquise) des limites modestes de l'adaptation au nôtre de la notion étrangère. L'imagination ne prenait, presque jamais, le vol hasardeux des spéculations personnelles. Jusqu'à hier, à peine si dans les domaines de l'Histoire, et de la Poésie, quelque audacieux ou initiateur, ou explorateur téméraire, sans respecter les canons, nous mettait, debout et radiants avec les éclats de son génie agreste, telle figure patibulaire de caudillo sud-américain, ou celle de tel prototype de gaucho méchant poursuivi par l'autorité. Aujourd'hui nous essayons de créer un Théâtre National, une Poésie Argentine, une Musique Créole (pardon, mon ami Quesada d'utiliser, sans votre consentement, pour lui, le mot odieux) et même une Architecture (qui arrivera bientôt!) adaptable à notre climat. Nous essayons je dis... mais, ce n'est pas peu de chose!

[6] Francisco Soto y Calvo. "La estética en Buenos Aires". Recogido en *El arte francés en Buenos Aires*. París, s.n. 1909, p. 27-40.

Si on pense que, en Europe (et même en France son "cerveau"), on ne pouvait faire des chefs-d'œuvre (selon les lois de la fausse Esthétique prédominante jusqu'à hier), qu'avec des paysages de midi, ou concernant des sujets d'histoire: avec des allégories; avec des grecs ou des romains... comment donc, à Buenos Aires, pourrions-nous prendre des *gringos* (étrangers) pour nos héros de poèmes, arriverions-nous à façonner une oeuvre d'art avec un paysage de la terre, ou serions-nous capables de faire pleurer la guitare de nos parents en gémissant un triste argentin, sans que *nos artistes* tirés à quatre épingles s'évanouissent d'horreur? Heureusement, nous sommes déjà en train de devenir les "bourgeois", et même les "plus experts" commencent à nous prendre en considération! Tout chemin doit être parcouru.

Comme ici, à Paris, on n'aimait que les grecs et les romains, dans notre Buenos Aires on n'aimait que "le beau". Et quelle classe de beau constituait le beau parmi nous! Pas le beau que jusqu'à présent détiennent en Europe ses préconiseurs; celui qui rend furieux les esthètes parisiens et délirants de plaisir les "épiciers en goguette", mais le beau vulgaire des chromes d'exportation, ce qui a été léché inconsciemment de l'avorton de l'ouvrier sans talent, qui lime ses figures, comme les rimailleurs insipides limaient jadis leurs lamentables vers élégants et vides.

[...]Ainsi, peu à peu, les efforts de certains critiques pour que seulement l'"étrange" nous plaise dans l'Art deviennent plus inutiles; l'herméneutique est déjà en train d'être réservée pour ce "messes-rouges"; on ne nous fait plus croire qu'"académique et insignifiant", soit une seule chose... (heureusement), nous commençons déjà à pouvoir jouir avec Ingres et Delacroix en même temps qu'avec Manet et Delaunay; avec Millet et Bougereau; avec Rosa Bonheur et Henner; avec le *"grand pompier Meissonier"* et le grand prêtre Pubis de Chavannes.

Avant, nous croyions d'autant meilleure une oeuvre qu'elle ressemblait aux chefs-d'œuvre; aujourd'hui celles qui leur ressemblent le moins plaisent davantage. On doit échapper aux deux exagérations, et ne juger que par l'effet seul qu'elle nous produit en soi et non pas par des suggestions intéressées, ni par des cabales. Et ainsi, lorsque nous exerçons plus notre jugement avec l'antique et le moderne, en même temps, nous le sentirons plus sûr pour une appréciation juste et plus éveillé pour la jouissance suprême.

[...]Cette Exposition de Peinture Française à Buenos Aires (qui sera annuelle et qui fera progressivement connaître les meilleurs artistes), fournit la meilleure occasion pour exercer notre jugement, en voyant des oeuvres modernes d'auteurs de grande renommée.

Dans l'ensemble, la supériorité de l'École Picturale de France, aussi bien que la sculpturale (parmi toutes les congénères, européennes ou américaines) n'est pas matière de discussion. Depuis la fin du XVIIè siècle, seulement dans de courtes périodes, on pourrait, pour des raisons très spéciales, trouver quelque école picturale qui pourrait égaler momentanément la Française. [...]

Au sein de cette école colossale, on vit comme dans une université mondiale d'art moderne; entre une affluence d'ouvriers qui, en nombre, ne fut jamais dépassée. Cette école colossale qui, contre vent et marée prit possession de la sphère esthétique actuelle (comme hier avec les batailles la prit Napoléon, après le César Charles V, de toute la sphère politique) en portant de village en village la parole d'initiation des essais sublimes dans la "chair vive" qui, quoi qu'on en dise, furent, ont été et seront longtemps encore, le triomphe de l'abnégation de ce Paris, point de rencontre des spécialistes et paradis des chômeurs; de ce Paris qui n'a pas encore brûlé sa dernière cartouche, et qui vient de prouver, à Londres, qu'il détient encore le sceptre de l'art actuel et l'illusion de l'idéal qui sait faire bouger les montagnes!

Et Buenos Aires est déjà la fille préférée de Paris, et elle aspire à l'égaler avec des intimités de sœur!

Paris, juin 5/908,

➤ Anonyme. **Art Français à Buenos Aires**[7]

Les délégués de la Société de Peintres Français, Messieurs Dawant et Dubufe, demandèrent au ministre argentin à Paris d'intercéder auprès du gouvernement de la république, en faveur d'une prétention assez originale.

Les peintres nommés représentants d'un groupe nombreux d'artistes résidant dans la capitale française demandent, pour réaliser une exposition à Buenos Aires, la cession, de la part du gouvernement, d'un local appropriée au dessein sus-mentionné.

Ainsi que l'année dernière ils ont disposé du Pavillon Argentin, où on a réalisé la première exposition sans payer une centime de droit pour l'introduction d'œuvres, et sans aucune majoration pour l'occupation dudit local (que le gouvernement a cédé galamment), cette corporation artistique demande encore une fois la même chose.

De telles expositions d'art ont sans aucun doute une vertu noble, du moment que les oeuvres qui la composent sont sélectionnées rigoureusement et on peut y remarquer un sentiment d'art élevé; mais malheureusement, peu de fois on peut dire que les expositions d'artistes étrangers qui ont lieu ici ont été promues par un mobile désintéressé d'éducation esthétique.

Dans l'exposition d'artistes français antérieure, sauf de rares exceptions, la plupart des oeuvres présentées comportaient le sceau particulier des produits d'origine vulgaire et à finalité exclusivement commerciale. Et cependant, les privilèges que les organisateurs ont pu obtenir du gouvernement, leur esprit mercantile en est arrivé à la spéculation de la

[7] Anónimo. "Arte francés en Buenos Aires". *Athinae*. Buenos Aires, a. 2, n. 8, abril de 1909, p. 15-16.

curiosité naturelle du public amateur qui, pour entrer à un local qui n'avait rien coûté aux exposants, ils devaient payer l'entrée.

Dû le caractère et le but très artistique de notre magazine, il serait agréable pour nous de parrainer toute tentative inspirée du propos altruiste et élevé d'instruire le peuple de cette ville dans le culte de la beauté, moyennant des expositions dans lesquelles l'esprit collectif trouve l'enseignement sain du goût et de l'appréciation juste de toute manifestation de l'art.

En connaissant le but commercial qui motive l'institution à réaliser des expositions dans notre capitale et sans éprouver de crainte d'offenser l'art, nous pensons qu'on ne doit pas encourager sa prétention absurde et injustifiée.

➤ Anonyme. **Les expositions**[8]

Avec mai nous entrons dans la période des grandes expositions d'art.

La série de l'année commence à être formalisée avec les expositions organisées par des collectionneurs européens adroits qui apportent à Buenos Aires des ensembles assez complets d'œuvres d'artistes de différents pays.

Après les premières individuelles réalisées par leurs auteurs qui ont été comme des réveils de l'intérêt public; après celle de l'art italien contemporain présentée par M. Gismondi ... d'il y a vingt ans et qui donnait très peu d'idée de la vigueur des artistes de l'Italie, aujourd'hui attirent l'attention des amateurs et des curieux les deux expositions d'art français, l'une encadrée dans l'élégante Salle Witcomb qui cependant manque d'assez de lumière pour pouvoir apprécier les beautés intrinsèques des oeuvres exposées, et l'autre dans la large et bien décorée Salle Costa, organisée par l'infatigable et distingué dispensateur de nouveautés artistiques, M. Allard, à qui les argentins, nous devons beaucoup, pour son souci de nous faire mieux connaître les différentes manifestations auxquelles s'adonnent avec une ténacité louable les vrais *pionniers* de l'art mondial, que sont les artistes français.

Bien entendu, pas toutes les peintures ici exposées ont un caractère de noblesse si important qu'elles méritent être proclamées des oeuvres de sérieuse dignité artistique et non plus des chefs-d'œuvre; cependant, nous pouvons remarquer des différents ensembles, des tableaux qui représentent très dignement leurs auteurs respectifs, il y en a aussi d'autres qui donnent la mesure exacte des mérites réels de tant d'artistes mal nommés qui ont bénéficié d'une renommée jamais méritée à cause de curieux caprices de la mode.

Il existe énormément de ces cas dans l'histoire de l'art. Tant de peintres et de sculpteurs qui ne survécurent pas aux vingt-quatre heures de célébrité consentie par les trompettes de la Reconnaissance publique qui dirigeait son retentissement dans toutes les directions, et que malgré l'obscurité qu'aujourd'hui les entoure, ils continuent, par un phénomène facile à expliquer, à mériter la faveur publique là où ils envoient leurs travaux illustrés avec la liste de distinctions, les médailles et les insignes que leurs auteurs éclipsés méritèrent *in illo tempore*.

Ces preuves sont catégoriques pour les publics manquant d'une culture suffisante, parce qu'ils sont séduits et éblouis par les honneurs officiels peu de fois décrétés avec justice et moins encore aux artistes d'une vigueur véritable et puissante.

D'autre part, ce n'est pas une tâche facile, loin de là, soustraire des plus grands centres d'art les plus grandes oeuvres des meilleurs artistes actuels, qui ont déjà toutes leurs places consacrées dans les principaux musées et galeries privées d'Europe. Et comme il est naturel, un artiste préférera toujours voir son travail placé dans un musée célèbre -ce qui signifie une consécration- à le faire voyager par des pays inconnus et lointains où il ne sait quel sera son sort.

C'est pourquoi nous ne sommes pas en mesure de signaler non plus dans notre musée, une œuvre ayant mérité les acclamations unanimes de la critique intelligente, ou le vote d'une légion entière d'artistes dans une exposition où celle-ci ait pu être exposée. Ce qui ne nie pas l'existence de petits bijoux artistiques au Musée National des Beaux-Arts qui est fier d'œuvres de remarquables maîtres contemporains pouvant servir de documents aux spécialistes pour tracer un cadre démonstratif schématique de la peinture des différents pays y représentés.

Le problème de l'enrichissement de notre musée devrait inquiéter les autorités correspondantes en assistant la tâche difficile et opiniâtre de sa direction, intéressée à l'élargir constamment en disposant de la connaissance et de l'autorité nécessaire.

Ayant fait cette parenthèse opportune, revenons aux expositions qui nous concernent.

Celle que nous offre M. Allard est sans aucun doute plus complète et plus nombreuse, et elle révèle le tact fin de son organisateur dans la sélection des oeuvres qu'il devait présenter à notre admiration et à notre examen, à cette fin, il choisit avec une démarche peu habituelle celles qui représentent plus singulièrement les artistes signataires.

Un autre propos reflète aussi l'ensemble d'œuvres, et c'est le principal souci de M. Allard de nous faire connaître dans l'humainement possible les artistes plus représentatifs de la peinture française. Dans ce sens, l'esprit éclectique de M. Allard est admirable, sans lequel nous ne pourrions pas trouver maintenant un Chabas à côté d'un Ribot, Pissarro et Veber fraternisant avec Detaille et Guirand de Scévola.

Les tendances les plus opposées s'harmonisent dans un ensemble s'il n'est pas extraordinaire pour la valeur de chaque toile au moins excellent dans son homogénéité.

[8] Anónimo. "Las exposiciones". *Athinae*. Buenos Aires, a. 2, n. 9, mayo de 1909, p. 11-16.

Pour le genre auquel il appartient, dès le premier moment où elle est contemplée, s'impose une toile aux dimensions régulières signée par l'incomparable peintre d'affaires militaires appelé de Neuville. Sur cette toile, apparaît l'extraordinaire courage de pinceau de l'auteur des milles épisodes de la guerre franco-prussienne. Outre la facture robuste, on doit remarquer la désinvolture de de Neuville pour le groupement de ses figures qui donnent l'impression d'avoir été surprises à l'endroit et au moment même de la guerre, quelques-unes lacérées par les douleurs cruelles des blessures reçues dans le combat auxquelles elles participèrent, et les autres animées d'une curiosité naturelle pour les références écoutées des premières. Ce peintre qui se limita à traduire les odieux incidents des massacres collectives, occupe par sa production intéressante et abondante, une des premières places dans la pléiade de ceux qui dédièrent leurs efforts à ce genre peu sympathique. Malgré la représentation de son oeuvre et du caractère patriotique qui l'informe, d'une influence négative sur les masses dû l'esprit et l'expression de ses compositions où la résignation vis-à-vis du sort fatal paraît évidente, son talent singulier versé avec une prodigalité étonnante sur des toiles infinies n'est pas pour autant moins admirable.

Le terrain du tableau ici exposé, -sans aucun doute le meilleur de de Neuville venu à Buenos Aires- se ressent d'une erreur de perspective, qui ne réduit pas sa valeur artistique.

Pissarro déploie ses moyens d'expression particuliers avec une vision panoramique. Plus que pour ses pastels habiles et pour une tête à l'huile de femme un peu courtoise, dans laquelle il se réjouit de produire un effet froid de lumière, Scévola intéresse par deux motifs exquis de Versailles d'une délicate tonalité décorative. René Ménard, toujours charmant avec ses délicieuses évocations du monde antique, avec lesquelles il parvient à imprégner notre esprit de tristes nostalgies. J. E. Blanche varie les attitudes de son beau modèle du *Cherubin*, dans ces deux intérieurs où il flatte la vue par la sensation de tiédeur qui en coule et par les coussins mœlleux et voluptueux où il leurre sa virtuosité.

Veber est un humoriste inépuisable qui possède le don de l'ironie et de la mordacité de sa race. S'il utilise la couleur ce n'est pas pour produire des sensations profondes et agréables chez celui qui contemple ses tableaux, du moment que pour lui les complications de la palette ne réclament guère son activité, si différemment acheminée. Ses ressources de coloriste sont limitées à l'emploi de peu de tons crus, violents et expressifs qui augmentent la grâce et la malice de ses fantaisies et de ces caprices.

Son dessein naturel est de nous faire rire et de penser et il obtient les deux choses dans son petit tableau *Les joies de la famille*.

Simon présente un nu de femme mulâtre robuste et bien modelé dans un paysage ombreux, et une famille bretonne, groupe de types rudes et grossiers et aux expressions tragiques.

Raffaëlli figure avec un de ses paysages caractéristiques: un hameau, quelques arbres, un chemin et la flaque où se reflète le bâtiment. Henri Martin avec sa technique si originale, donne la sensation de la vibration chaude de la lumière sur un champ cultivé avec une paysanne se reposant. De Chabas il est préférable *Le nénuphar* dans lequel il mit le plus grand effort pour obtenir la justesse des tons de deux torses de femmes graciles.

La production de ce peintre qui se réjouit en reproduisant des ruisseaux calmes sur le bord desquels et entre une végétation luxuriante la présence de nymphes charmantes les anime, résulte parfois courtoise. Boudin sera toujours le poète imbattable des bassins peuplés de bateaux et de mâts.

Aman-Jean, avec sa délicate tête au pastel d'une parisienne, nous donne l'idée de son oeuvre vaste et distinguée d'interprète exquis des charmes féminins.

La vieille école qui abusa des fonds sombres et bitumeux est représentée par Bonnat avec un petit Ciocciaro, coloré comme c'était l'habitude traditionnelle, enveloppé dans la lumière pâle de l'atelier.

Dagnan Bouveret essaie de plaire avec une huile représentant une tête de femme artificieuse.

Du révolutionnaire et intempérant Courbet, un paysage hivernal, reflet insuffisant de l'œuvre de satire très intéressante représentative de l'auteur de *Le tour de la conférence*.

Dinet n'émeut pas avec ses hommes et ses femmes maures gesticulant sous la même lumière monotone.

Harpignies, le merveilleux maître du paysage confirme ses excellences d'artiste de race dans une petite série.

De Lebourg, deux impressions bizarres de lumière et de couleur.

Comme le montre ce bref aperçu où on a omis quelques noms, les deux tendances qui se distinguèrent le plus en France, en donnant origine à de multiples courants et à la participation du public dans les polémiques qu'elles provoquèrent, ont une large représentation dans cette deuxième exposition que nous présente M. Allard.

Sans tenir compte de la supériorité numérique et d'ensemble que l'exposition Allard porte sur celle que M. Bernheim réalise dans la Salle Witcomb, il y a néanmoins dans cette dernière un groupe d'œuvres intéressantes. Elles ont l'étrange vertu de parler à l'esprit le langage supérieur des âmes élues.

Avec la fascination de leurs charmes, elles distraient dans une longue contemplation ceux qui savent s'adonner aux délices ineffables des plaisirs suprêmes. Elles ont le pouvoir de nous soustraire de la réalité ambiante pour nous transporter en corps et en âme aux régions que si nous ne connaissons pas, nous avons entrevues plus d'une fois grâce à l'œuvre belle et subtile des évocateurs forts. Et face aux beaux paysages d'un des plus grands poètes de la nature, déjà mort, nous sentons le débordement de son âme de géant blond et jovial plus latin que scandinave se transfuser dans la nôtre avec la caresse enveloppante des êtres aimés. Fritz Thaulow est un nom que depuis notre enfance nous avons appris à aimer avec la vénération que méritent nos êtres plus chers. Lorsque notre esprit s'est senti accablé après des batailles rudes et ingrates dans la lutte quotidienne, nous faisons appel à lui comme les fidèles à leurs saints favoris, pour lui demander dans une communion de sentiments intimes, qu'il verse sur nos angoisses le calice de son âme enfer-

mant d'infinies beautés. Fritz Thaulow est objectif et subjectif. Ces deux formes dont la sensibilité plastique ou picturale se manifeste, se confondent dans son oeuvre d'une façon si magistrale que si pour un moment nous découvrons dans une de ses oeuvres une minutie évidente, à tel point que de toutes les choses objectivées par son pinceau merveilleux, émane et se répand entre nous et la toile l'âme qu'il sut emprisonner dans les vieux arbres, dans les logements vétustes et dans l'eau qui coule sans cesse en chantant le rythme éternel de la vie en mouvement.

À côté de ce sage artiste qui mit les palpitations les plus tendres et exquises de son âme dans son remarquable oeuvre pour que nous puissions toujours dialoguer avec lui et que nous apprenions à aimer avec la sincérité de véritables amants de la nature, triomphe un autre poète qui chanta les charmes secrets de la femme dans des tableaux mystiques pleins de vague et de silence. Henner nous mène à un monde de rêve qui n'existait que dans son âme, et il nous y dévoile avec son pinceau magique qu'il connaissait les secrets des tons sourds, la vision sereine et tranquille de lacs caressants et des forêts qui offrent leur giron protecteur à des nymphes enchantées aux chairs ivoirines. Cet artiste qui fut si personnel, vécut toujours dans le monde qu'il s'était représenté, sans avoir jamais demandé à la réalité des motifs d'inspiration puisqu'il les portait en lui-même.

Sargent, le plus grand portraitiste contemporain, dans une tête de gitane au coloris vigoureux, révèle s'être emparé –malgré son origine saxonne- de l'ardente âme flamande.

Besnard réclame nos regards avec un portrait aristocratique d'un lord anglais, et bien que celui-ci ne soit pas un de ses meilleurs, il s'agit au moins de l'œuvre plus significative que nous avons de ce peintre remarquable à Buenos Aires. Dans la distinction et la noblesse de la figure, nous pouvons admirer les traits correspondant à un personnage d'un si haut lignage et toute la douce austérité de la tête expressive nous convainc de la ressemblance avec le modèle blasonné.

Bail répète ses motifs éternels d'intérieurs propres, avec une monotonie insistante. Detaille ennuie avec ses cortèges de petits soldats de plomb, qui rendent les honneurs à un empereur sans attributs suggestifs.

Dans son *Mendiant*, Bastien-Lepage nous fait aimer la vigueur de son pinceau habile et le naturel du pauvre vieillard en gardant dans son petit sac l'aumône de pain qu'il vient de recevoir. Ce maître ne vieillit pas malgré les années qui s'écoulent sur son oeuvre, qui se conserve toujours fraîche comme si elle appartenait à nos jours.

Avec Borgia de Laurens, nous constatons la mort irrémissible de la peinture historique. Il manque de la force évocatrice à cette toile comme il correspond au motif tracé.

Ziem, une de ses vues mielleuses de Venise.

La distinction aristocratique des femmes du charmant Paris a un interprète avisé chez Caro Delvaille.

Les tableaux de Cazin seront toujours une source de plaisirs intenses pour les pupilles des bons aimants. L'œuvre de cet artiste est imprégnée de la réalité saine et riante des champs. Un chrome non substantiel de Carolus Duran.

Jongkind, le grand maître hollandais, un des premiers qui sentit l'inquiétant désir de peindre la lumière, de voler au prisme solaire ses couleurs pour composer de véritables symphonies, presque toujours faibles; le premier qui sentit l'exaltation émotive des foules pullulant dans les rues et les places des grandes villes, montre les scintillements de son génie pictural dans un canal muet qui se couvre avec le manteau du crépuscule, dans cette heure de mélancolie inexprimable où la nuit avec son cortège d'étoiles scintillantes vient nous saisir l'esprit avec ses ombres, et une rue de Paris avec sa vieille architecture, animée de groupes pittoresques qui nous parlent d'une époque morte.

Roll, un torse de femme charnu et une scène de famille sympathique.

Les effets froids de neige et les cieux couverts trouvèrent chez Ten Cate un interprète affectueux.

Sisley est artiste connaisseur des harmonies chromatiques délicates. Il traduisit les différents moments de la nature sur des tableaux inoubliables où on sent l'acuité de sa claire vision des choses qu'il objectiva avec la sincérité d'esprit des artistes élus. Le *chemin du village* est une campagne ensoleillée où il exalte l'application au travail ennoblie de ses habitants dans l'exubérance verte de la végétation.

Lhermitte, le vieux poète de la vie humble et héroïque des travailleurs des champs, est représenté par trois morceaux admirables d'une réalité palpitante, dans lesquels on ne sait pas si vanter davantage la sobriété de leur facture synthétique ou le justesse de la couleur.

Il s'agit de trois aspects différents du champ qui font vibrer d'émotion par la poésie et la tranquillité douce qui en émanent.

Un artiste qui occupe une place proéminente dans la peinture de son pays, par le caractère et la tendance impressionniste de son oeuvre, est Forain. Sur les deux tableaux ici exposés (deux scènes de tribunaux) la haute signification de son talent exceptionnel peut être appréciée, apparenté aux plus grands satiriques du pinceau qui, en France plus qu'ailleurs, se distinguèrent toujours par l'originalité de leurs conceptions que le côté ridicule de la vie leur suggéra. On peut dire de Forain qui met à découvert avec son pinceau solide fait pour peindre avec des traits vigoureux, plus que l'aspect purement externe des hommes, tout ce qui est caractéristique dans les classes déterminées: les habitudes particulières, les vices, les goûts et les coutumes qu'il sait comment ridiculiser de façon grotesque mais éminemment sage. Il ne tombe jamais dans des grossièretés blâmables.

Aucune "affaire" importante de la turbulente vie politique et économique française l'a laissé indifférent ainsi que les aspects -pour beaucoup inaperçus- de l'existence contemporaine, qu'il illustra si magistralement.

S'il était possible de condenser en peu de mots toutes les émotions que dans notre esprit un artiste subtil, le prodige que Fantin-Latour réalisa dans les petites dimensions d'un de ses tableaux se répéterait. Il n'est pas habituel de

contempler une toile de ce poète délicat, qui a la vertu d'évoquer à travers des couleurs des symphonies musicales, avec la froideur d'un indifférent ou avec la prévention insane de lui trouver des points vulnérables à critiquer. Son oeuvre originale, quintessence d'un esprit exquis, n'est pas pour être analysée avec de courtes intentions, étroites et mesquines qui donnent presque toujours une idée triste du peu de culture de ceux qui cherchent à pontifier devant la production de ces artistes, dotés de rares facultés, pour qui la palette n'avait pas de secrets et s'en servirent comme d'un simple instrument pour la réalisation de leurs grands rêves.

Les deux tableaux de Fantin-Latour sont deux oeuvres d'art merveilleuses.

Avec ce nom d'un artiste qui peut bien signaler une page glorieuse dans l'histoire de l'art français, dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, nous achevons nos impressions sur la troisième exposition Bernheim, à travers laquelle nous avons distingué d'une façon ou d'une autre, les noms les plus importants tant, les uns, par les bontés intrinsèques de leurs oeuvres que d'autres, par l'admiration fallacieuse qu'ils éveillèrent chez les grands publics flattés grâce à leur propre insignifiance.

➤ Antonio G. Echevarría. **Eaux-fortes en couleurs**[9]

On a beaucoup écrit sur cette création originale de l'art contemporain depuis l'époque de son "renouvellement" par un excellent groupe d'artistes français de l'école impressionniste, jusqu'à présent, où la technique de la gravure atteint son plus grand développement. Mais cela est surtout dû à la persévérance de Jean François Raffaëlli, célèbre innovateur de la gravure appelée "à la pointe sèche", qui sut appliquer cette méthode à la peinture avec un succès particulier; que les tentatives et les efforts de Janinet, Doboucourt et Watteau, pour mentionner les précurseurs, et plus tard, les travaux de ce genre de Bracquemond et Guerard, n'échouent pas et, au contraire, seulement avec son talent, il donna une vie vigoureuse à cette expression charmante de l'art.

Dans la Ville Lumière, le vrai foyer des manifestations suprêmes de l'art plastique, fut aussi le berceau de l'estampe en couleurs et c'est là actuellement dans les salles de Devambez et de la Société de la Gravure en Couleurs où se trouvent les artistes peintres-graveurs les plus distingués avec leurs travaux dont les salons d'automne, acquièrent chaque année une plus grande importance.

Et sans aucun doute, cette exposition délicate et difficile d'art sérieux qui exige beaucoup d'observation pénétrante et aussi des connaissances spéciales, mérite l'attention que les artistes et les amateurs lui prêtent, pour l'apprécier dans la totalité de son haut mérite. Elle triompha aussi chaque année avec un succès flatteur entre le public intelligent et de bon goût qui visite ces expositions, de façon décisive et qui convainc, sur la portée et la diffusion de la culture artistique en général.

La maison Devambez, à la tête de laquelle se trouve le célèbre artiste dudit nom, organisa [à] Buenos Aires, avec une collection magnifique d'eaux-fortes en couleurs, originales et signées, la reproduction de son Salon d'Automne de Paris. Parmi ses excellentes oeuvres, on peut admirer quelques exemplaires qui sont de véritables chefs-d'œuvre dans leur genre.

Comme il est compréhensible, la plupart des aquafortistes adhère au système du tirage multiple d'exemplaires de chacun de leurs travaux, mais ceux de la galerie Devambez ne sont pas du même avis. Le procédé nous y présente comme grande innovation la substitution des planches imprimées avec les teintes de la presse, par le travail que le même artiste réalise avec des crayons et des couleurs sur l'estampe originale, en lui transmettant sa psychologie avec des touches d'une finesse extraordinaire qui en font des tableaux d'expression qui suffissent à obtenir l'individualité du peintre et à ce que nous puissions les distinguer du reste des productions de l'époque contemporaine.

L'artiste et l'amateur de notre capitale pourront authentifier avec leur jugement, les autres bonnes qualités, qui sont d'ailleurs nombreuses parmi les oeuvres de ce catalogue.

➤ M. Rojas Silveyra. **Dans la Salle Müller, exposition de dessins et de gravures**[10]

L'exposition de dessins et de gravures originaux organisée par M. Müller dans son local de la rue Florida est, peut-être, dans son genre, la meilleure et la plus complète que nous ayons pu apprécier à Buenos Aires.

Il ne s'agit pas en rigueur d'une exposition d'art antique, comme on l'a dit sur les journaux; car, bien que deux gravures en bois du grand Albrecht Dürer y figurent, on doit aussi se rappeler que le catalogue enregistre deux des noms contemporains les plus illustres: Zorn et Besnard. En général, le caractère de l'exposition correspond proprement à la période des impressionnistes français, mais elle fut organisée -et voilà le point intéressant- avec un véritable critère de sélection.

Très attaché à la pacotille triviale de la chromolithographie, le public de Buenos Aires, sauf des exceptions honorables, n'a pas un concept clair et précis sur l'art noble de la gravure, et c'est précisément pour cette raison-là que l'initiative de M. Müller ajoute à sa haute valeur esthétique une riche signification culturelle.

[9] Antonio G. Echevarría. "Aguas fuertes en colores". En *Exposición de aguas fuertes en colores. Galería Devambez.* Buenos Aires. Salón Witcomb. Octubre 01 de 1912, [s.p.].

[10] M. Rojas Silveyra. "En el Salón Müller, exposición de dibujos y grabados". *Augusta.* Buenos Aires, a. 3, n. 24, mayo de 1920, p. 247-252.

Il faut savoir jusqu'à quel point les expressions nobles de la gravure sont appréciées en Europe -notamment l'eau-forte et la xylographie – pour comprendre jusqu'à quel point on peut critiquer l'indifférence de notre public vis-à-vis de ces vieilles branches de l'art; il faut savoir la valeur attribuée aux planches d'un Corot, par exemple, pour mesurer dans toute son ampleur le mépris impardonnable que nos principaux collectionneurs manifestent à leur égard.

Comme tout le monde le sait, il y a à Buenos Aires, de nombreuses collections d'art et parmi elles quelques-unes qui sortent de l'ordinaire par le mérite des oeuvres qu'elles enferment, mais aucune, d'après ce que nous savons, n'a laissé une place saillante à ces belles collections de gravures antiques que les grands collectionneurs européens estiment tellement.

On accorde ici une importance moindre à la gravure en la considérant, je ne sais pas pourquoi, un genre inférieur de l'art, et la preuve est que seulement trois ou quatre personnes d'une culture reconnue se consacrèrent dans les dernières années à rassembler quelques pièces dispersées ici et là, en organisant avec elles de petites collections qu'avec le temps deviendront célèbres. Et cependant, si quelque genre artistique a une lignée noble parmi nous, c'est la gravure; car tandis que la peinture à l'huile était réservée à des reproductions d'église médiocres, la gravure sur acier occupait une hiérarchie importante dans la vie intellectuelle de la Colonie, comme le démontrent les planches précieuses conservées au Musée Historique et celles que M. A. González Garaño possède dans sa collection personnelle.

Peu de toiles de mérite artistique sont restées dans le patrimoine de notre tradition coloniale, mais, par contre, les gravures conservées témoignent d'une maturité artistique complète à tel point qu'elles sont aussi indispensables que les documents officiels de nos Archives Nationales pour documenter quelques périodes d'histoire coloniale.

La période révolutionnaire et les décennies consécutives jusqu'à la tyrannie de Rosas, trouvent aussi dans la gravure leur moyen naturel d'expression artistique, et c'est ainsi qu'elle acquiert, en rattachant aux épisodes les plus glorieux de notre épopée émancipatrice, une signification nettement argentine qui donne une bonne image et une nette exécutoire aux hommes et aux choses de l'époque. Il y a deux ans on a organisé dans la Commission Nationale des Beaux-Arts une exposition d'art rétrospectif, et nous avons eu tous l'occasion alors de voir dans l'ensemble d'une nombreuse exposition tout le passé historique, les hommes et les coutumes de l'époque gravés à l'affût par de nobles artistes natifs et étrangers, qui trouvaient dans ces jours turbulents de révolte un motif et de l'inspiration pour leurs dessins.

Le public de Buenos Aires avertit l'intérêt documentaire de cette exposition, mais si elle éveilla la curiosité momentanée des vieilles choses, elle n'influença pas grandement dans les considérations respectueuses que mérite la gravure.

On doit toujours retenir que la première initiative officielle inspirée dans un dessein de culture esthétique, date parmi nous de l'année 1815, elle fait référence à la création d'une académie de dessin et de gravure inaugurée le 10 août de cette année-là au Convento de la Recolección (aujourd'hui Recoleta) par le père Castañeda, dont le directeur était un graveur français, Joseph Rousseau.

Plus tard, en 1823, on fonda à Buenos Aires, sous les auspices du gouverneur général Martín Rodríguez, une deuxième académie de dessin et de gravure consacrée à fonctionner comme cours complémentaire au Colegio de la Union (aujourd'hui Université Nationale). Le premier professeur de dessin qui figure dans la nouvelle académie est un graveur argentin nommé Ibáñez d'Alba, qui était assisté d'un autre graveur d'un mérite relatif et auteur de précieuses planches anecdotiques conservées dans le Musée Historique: José Guth.

Comme l'on peut voir, la gravure a parmi nous une tradition illustre, car, étroitement liée à la vie civile et politique de cette époque-là, c'est la seule information graphique que nous avons sur les hommes et les choses, représentant à l'égard de cette époque, le rôle que la grande peinture historique représente vis-à-vis des cours de Philippe III, François I ou de Cosme Médici.

Elle mérite donc être très appréciée par sa valeur comme expression d'art pur, parce que, outre ce caractère noble qu'elle a de façon circonstancielle parmi nous, la gravure est un genre illustre que les plus grands maîtres de l'humanité cultivèrent et exaltèrent.

Les considérations précédentes n'ont d'autre objet que celui de renforcer davantage la profonde valeur artistique et documentaire de la collection organisée par M. Müller. Naturellement, toutes les grandes périodes de la gravure n'y sont présentes de même que les nombreuses écoles qui lui donnèrent de l'éclat à travers les siècles. L'intérêt que la bonne gravure éveille aujourd'hui sur tous les marchés du monde ne permet pas de présenter une exposition si complète comme on le souhaiterait, mais celle de Müller contourne l'obstacle, en rassemblant dans un ensemble d'une vingtaine d'œuvres les trois étapes plus importantes dans lesquelles l'art de la gravure est divisé.

D'abord, apparaît la grande époque classique avec Albrecht Dürer. Cet homme (1471-1528) fut un penseur si profond et un grand artiste, raison pour laquelle il mérite être présent dans l'histoire de l'art à côté de Michel-Ange. Né à Nuremberg, il apprit d'abord le métier d'orfèvre que son père avait exercé, en entrant en 1486 à l'atelier de Walgemuth. En 1490, il visita Colmar, Bâle et Venise où il expérimenta l'influence de Mantegna et de Bellini, en revenant après à sa ville natale où il fonda un atelier de peinture qui devait immortaliser son célèbre monogramme consistant en un A entrecroisé d'un D. A partir de cette époque-là, il peignit des portraits admirables comme celui d'Osvaldo Krell, qui se trouve au musée de Munich. C'est alors que commença sa grande activité féconde, non seulement artistique mais aussi littéraire et philosophique. En 1521, il visita les Pays-Bas où il fut reçu avec toutes les honneurs, et au retour de ce voyage, il peignit ses chefs-d'œuvre sans doute inspirés chez les Van Eyck, tel que le *Portrait de Holschulber* (Musée de Berlin) et *Les quatre évangélistes* de Munich. Cette oeuvre, la plus grandiose de l'école allemande, paraît attester la sympathie de l'artiste pour la Réforme qu'invoquait la vie exemplaire des évangélistes pour que le christianisme retour-

ne à son chemin primitif et essentiel. Mais là où Dürer apparaît supérieur à ses maîtres italiens et pareil aux plus grands génies de tous les temps, c'est dans la gravure. Ses compositions montrent une profondeur de pensée, un lyrisme idéologique et une science du dessin comparables à ceux de Léonard et Michel-Ange. Dans une époque où le goût classique régnait sans adversaires, Goethe put écrire: "Quand on connaît le fond de Dürer on arrive à la persuasion que la vérité, la profondeur et même la grâce n'ont leur égal que chez les premiers artistes italiens."

La collection de M. Müller possède du grand artiste allemand une gravure en cuivre et deux belles xylographies exécutées avec la technique grandiose et simple tandis qu'elle caractérise la période des primitifs allemands. Le premier est un portrait du grand duc Frédéric de Saxe, dessiné dans le caractère solide et l'accentuation de traits observés dans tous ses portraits. Les deux xylographies représentent d'autres scènes de la Passion, et elles s'intitulent, l'une, *Jésus dans le mont des Oliviers*, et l'autre, *L'enterrement de Christ*. Toutes les deux sont inspirées dans la conception philosophique de l'artiste et elles possèdent une grande valeur esthétique.

L'autre étape de la gravure documentée dans la collection de M. Müller concerne la période dite des impressionnistes, et elle présente des noms si renommés comme Corot, Harpignies, Raffaëlli, Troyon, Redon, Lhermitte, Israels, Lepère, Millet et Manet. De ce groupe, les plus intéressantes sont les gravures de Corot et celles de Manet. On sait déjà que le célèbre paysagiste français ne cultiva la gravure que dans les dernières années de son existence féconde, circonstance qui double la valeur de ses planches, car, au fur et à mesure que son habileté de technique était arrivée au maximum, sa capacité de production était nécessairement limitée par les ennuis de la vieillesse. Corot reproduisit à l'eau-forte ses paysages les plus importants en éditant deux cahiers de trente planches chacun et de tirage très réduit qui s'épuisèrent immédiatement sur les marchés de Londres et de Paris.

C'est pourquoi le paysage de Corot qui figure dans la collection de Müller a une valeur exceptionnellement élevée en dehors de ses réels mérites artistiques.

De Manet figurent deux belles reproductions à l'eau-forte, une desquelles est celle de sa célèbre *Olympia*. Manet, ainsi que les autres impressionnistes français sus-mentionnés, subit l'influence asservissante que la gravure exerça dans son époque, et c'est pourquoi la période des impressionnistes non seulement remplit en France une fonction définitive dans le domaine de la peinture mais elle élève aussi l'art de la gravure à l'eau-forte au niveau d'une de ses meilleures époques.

Très intéressantes aussi *La couturière* de Millet; *La cuisine*, d'Israels; et *Les scènes de Paris*, par Lhermitte.

Les écoles anglaise et belge correspondant à la même période sont représentées par Hadem, Siffleur, Straus et Qiuncke.

Quant à l'école moderne, école qui compte dans le monde avec de grands et illustres partisans, est représentée par les deux noms peut-être les plus illustres: Albert Besnard, le célèbre artiste français des belles femmes et des atmosphères mondaines, et le vigoureux Zorn, qui tiédit son rude âme nordique au feu latin et méridional du sud de l'Espagne. Du premier, figure dans le catalogue plusieurs études de portrait à l'eau-forte et du second, un beau portrait de femme et deux scènes d'intérieur travaillées avec la même technique.

Comme le montre ce bref exposé, l'exposition de dessins et de gravures organisée par M. Müller, a un intérêt documentaire et artistique qui sera peut-être apprécié dans sa valeur par nos amateurs et nos professionnels.

➤ José Gabriel. **Le saint peintre**[11]

Dans son œuvre de peintre, Eugène Carrière eut deux époques ou deux manières, déjà délimitées par la critique. Dans l'une, il trace la ligne avec netteté et il distingue les couleurs, et de cette époque-là, nous avons dans notre Musée des Beaux-Arts un tableau représentatif, *Les deux amis*. L'autre époque ou manière est celle des "maternités", celle qui finalement caractérisa son nom et dans laquelle, comme il est su, l'artiste met de côté la précision de la couleur et des lignes, produisant ainsi ces figures estompées, presque vaporeuses, sans contours nets et dans les différentes nuances d'une seule encre. De cette manière de Carrière, nous pouvons aussi contempler dans notre Musée une oeuvre représentative sur deux toiles intitulées *Femme regardant* et *Portait de ma mère*.

Bien qu'on considère les deux manières de la production de cet artiste, elles sont en réalité une seule, dans laquelle on peut à peine parler d'une autre chose que d'une différence d'accent, du moment que l'imprécision des lignes de la deuxième époque se trouve déjà présente dans la mollesse du trait de l'antérieure, et la monochromie de l'une est contenue dans la douceur chromatique de l'autre. Carrière ne naquit pas pour la forme énergique ni pour la lumière vibrante, et ainsi celui qui l'avait vu travailler dans la timidité de *Les deux amis*, n'aurait pas douté de présumer qu'il ne mettrait pas beaucoup de temps à se résoudre à la définition de *Femme regardant*.

Cependant, si nous voulons encore continuer à parler des deux époques ou manières de Carrière, quant à la technique, nous devons chercher son unité de fond, et nous la trouvons dans la sainteté du peintre. Avec l'un ou l'autre procédure picturale, Carrière fut en effet un peintre sain. Ses êtres sont tristes, même quand ils sont enfants; tous tristes sans exception; même plus: tristes dans tout leur corps, la même chose dans la *Fillette souriante* que dans le *Portrait de Lucie Carrière* et *Le bain de pieds*. De ce dernier tableau (que, comme les antérieurs, nous avons pu voir dans l'exposition récente de Witcomb) sont tristes même les jambes déformées et pâles de la femme qui lave ses pieds lente-

[11] José Gabriel. "El santo pintor". *Columbia*. Buenos Aires, a. 1, n. 3, 2 de junio de 1925, p. 36-37.

ment et qu'on remarque à peine du brouillard dans lequel apparaît le reste de la figure et les objets environnants. Et cette tristesse unanime des créations de Carrière proviennent d'une profonde humilité résignée, non pas d'une candeur indemne, et de là la sainteté qu'elles respirent. Ce sont des êtres de Maeterlinck, qui est aussi un écrivain sain.

Carrière, brumeux, ne s'adonne pas non plus au spectateur. Celui qui contemple son oeuvre doit la deviner avant de la voir. Carrière n'expliquait pas: il suggérait. Nous nous sentons à l'intérieur de ses créations, pas devant elles. La place de contemplation d'un tableau de Carrière n'est pas devant le tableau: elle est dans le tableau même. Il faut s'y identifier pour le sentir, et en le sentant, nous éprouvons de l'amour pour lui plutôt que de l'admiration.

C'est pourquoi, dans un très beau sonnet, Benjamín Taborga, qui comprit Carrière peut-être comme nul autre personne, dit: "C'est le saint peintre de mes prédilections; plus que vu, entrevu; plus qu'admiré, aimé."

➤ Atalaya. **Un peintre représentant d'un art populaire**[12] (1)

Nous avons possédé pendant quelques jours le grand livre d'Henri Rousseau, dit le douanier. On pouvait y voir des calculs comme les suivants:

Vendu à M. Mon portrait pour 300 francs; vendu à M. une chasse à l'ours pour 150 francs; vendu à M. Un beau paysage du Mexique avec de petits singes pour 100 francs.

Le grand livre de Rousseau, utilisé pour sa comptabilité, était un carnet pour noter les vêtements qu'il remettait à la blanchisseuse. Vers 1914, les toiles du douanier se vendaient à 1500 francs. En 1921, on paya 27.000 francs pour un de ses tableaux. L'année dernière, le musée de Prague a acquis le portrait du peintre pour 140.000 francs.

Henri Rousseau mourut à 66 ans à l'hôpital de Necker. A l'époque de sa mort, Vollard était le seul marchand d'art possédant ses toiles. Et il ne les montra encore à personne. La plupart de ses oeuvres étaient entre les mains des écrivains et des peintres: Gustave Kahn, Courteline -qui les acheta pour s'en moquer-; Arsene Alexander, Guillaume Apollinaire et les peintres Charles Guerin, Robert Delaunay, Soffici, Serge Ferat, etc.

Qui révéla Rousseau? -Les peintres. Qui profita des prix élevés de ses tableaux? Sûrement pas les marchands de l'art. La peinture moderne, malgré les magazines, les journaux et les écrivains qui en font la critique artistique, se développe dans un milieu très réduit, maintenue par un groupe encore plus réduit. Quarante mille peintres vivent et travaillent à Paris. De cette multitude on peut remarquer ceux qui comptent, et nous en réunirons une centaine. La peinture de Rousseau n'était pas faite pour le grand public d'alors, quand il vivait. Courteline s'en moquait! On peut être un grand écrivain et ne pas *sentir* la peinture.

Dans certains cercles, on écrivit beaucoup sur le douanier: Remy de Gourmont, Soffici, Jarry, Uhde, Apollinaire, Saumon, Roch Grey commentèrent largement son oeuvre.

Génie ou peintre médiocre? A l'époque de la recherche formelle, de la crise cubiste, les jeunes peintres purent remarquer toute l'aide que leur rapportait cette oeuvre, très pure, toute nature, cette peinture de la *populace* et du village, de l'ex-voto et des enseignes des auberges et des cantines, en revenant à une tradition populaire qui intéresse les symbolistes plutôt par ses vieilles chansons.

Ce peintre qui voulait avoir la maîtrise du métier, qui réunissait des amis chez lui pour leur offrir des soirées musicales; qui vécut beaucoup plus de près des petits artisans de la rue qui des critiques d'art; ce peintre, qui rêvait de créer des animaux étranges, des oiseaux surprenants, et qui plaçait des nus entre un paysage fantastique, il faut l'imaginer en créant tout ce monde de rêve au XVIè siècle. A cette époque-là, il nous semblera totalement naturel.

Mais Rousseau naquit en 1848 à Laval. Ceux qui le connaissaient, sont surpris que dans à l'époque des voitures, des avions des frères Wilbur Wright et du Métro, pouvait survivre une telle virginité d'esprit. On dit que son père était ferblantier et que sa mère était si dévote qu'elle dépensait toutes leurs économies à acheter des friandises pour les offrir aux ecclésiastiques gourmands. Imaginer ce monsieur et cette dame et le petit Henri entourés d'abbés dodus barbouillés de crème est un spectacle à la fois beau et ridicule!

Si on doute qu'il ait participé de la guerre du Mexique –Roch Grey voit dans ses paysages exotiques et dans ses palmiers un souvenir du jardin botanique, ce qui nous semble très judicieux- on sait au moins qu'il fit la guerre de 1870 et qu'il participa du siège de Chateaudun. Cela dit, toute sa vie a beaucoup d'*une image du style de l'Epinal*. A Paris, employé au bureau de gabelles, il peint pendant les heures libres. Au début, il fut un peintre du dimanche. Il fut presque impossible de savoir s'il eut vraiment envie de composer et de choisir ses tons. Posséda-t-il ce souci? Ses débuts picturaux ne commencèrent qu'à l'âge de quarante ans. On raconte que Gaston Jarry, originaire de la même préfecture, l'induit; d'autres affirment que Gauguin le décida à peindre.

Nous avons vu une photo à l'âge de quarante ans. Il n' a rien de médiocre ni de rêveur. Son regard est clair, l'œil est intelligent et son apparence est celle d'un homme parfaitement capable de choisir la peinture comme un divertissement agréable. Il n'espérait pas que son art subvint à ses besoins. Pour le moment, sa vie est assurée par son salaire d'employé, en donnant des leçons de violon et de peinture, et si dans ses dernières années la peinture lui rapporte quelque

[12] Atalaya [seud. de Alfredo Chiabra Acosta]. "Un pintor representante de un arte popular" [Henri Rousseau]; impreso, sin firma, datado en lápiz negro "1/26"; soporte: papel obra liso, 2 páginas, 245 x 173 mm. Archivos Especiales. Fundación Espigas.

aide, elle est toujours un divertissement supérieur d'homme sobre ou plutôt d'homme intelligent, qui veut créer, qui comprend le sens des choses et qu'il veut les exprimer à sa façon.

Comme poète, il est puéril. Mais quels sont ses contacts avec le monde? Il habite dans son atelier rue Perrin; la mort d'un ami, l'acquisition d'un chat par un enfant, le cadeau de quelques fleurs à une voisine sont suffisants pour l'émouvoir. Les souvenirs des livrets romanesques eurent peut-être beaucoup plus d'influence que les actions qu'il ne réalisa jamais.

Rousseau est le retour de l'image angélique dans l'art. Puéril, certainement, puéril comme le Shakespeare d'*As you like it*, ou comme Brueghel. C'est la poésie dans sa source primitive qu'au début émana des forêts pour les bergers, avant de courir par les plaines pour aller à la ville. Les théoriciens parlent bientôt de composition des tableaux de Rousseau. Seulement les poètes le comprirent jusqu'alors, et, surtout Apollinaire:

Un tout petit oiseau
Sur l'épaule d'un ange
Ils chantent la louange
Du gentil Rousseau. [1]*

Ce que Rousseau voyait était à la fois terrible et captivant: des tigres pour des boîtes de jouets; des chevaux de manèges, des plantes et des petites fleurs à ras de terre; des essais de cerfs-volants sur les fortifications, des fêtes dans le quartier du 14 juillet; voilà les éléments de sa composition, mais il savait sublimer ces sujets-là: le tigre dévorait un cheval, le cheval traînait la calèche de M. Guimet; les cerfs-volants devenaient des avions, et le bal du quartier Plaisance dans la grande réception des représentants des puissances étrangères arrivant à saluer la république en signe de paix. Voilà la fantaisie en plein jeu.

Mais, le peintre? Il possède au plus haut degré l'amour pour un brin d'herbe qu'il voit de très près, dans lequel il découvre des tons insoupçonnés. Un autre, à sa place, se servirait d'une couleur conventionnelle; lui non, il recompose patiemment, comme il décompose et compose un ton blanc ou noir... Et, en nous adressant exclusivement aux peintres, est-ce qu'il existe un noir plus beau que celui de Rousseau? Il aurait pu l'obtenir dans n'importe quel commerce de couleurs et fait d'une matière vulgaire, mais mis à côté des autres tons, il acquiert une valeur inconnue jusqu'à présent. Il peignait avec un soin méticuleux et extrême, avec une palette propre; il aimait la peinture avant toute autre chose, comme s'il devait conserver chaque tableau, comme si chaque toile était destinée à orner sa chambre, au-dessus de la cheminée. Si quelqu'un se surprenait de le voir vivre entouré de ses tableaux, il répliquait:

-Tu comprendras: quand je me réveille, je peux passer toutes mes toiles en revue.

Ce que cette peinture devait apporter aux artistes, c'est les sentiments de la fraîcheur immarcescible qu'une oeuvre simple et naïve peut encore émouvoir à notre époque. C'est pourquoi il était nécessaire qu'elle surprît par une virtuosité coloriste et par un sens inné de la composition. Cependant, sa couleur est ce qui surprend le moins. Elle obtient des raffinements étranges, des tons de corail à côté des bleus clairs; de vifs oranges à côté des verts foncés; les mêmes tons des gargotes, des enseignes et de la rue.

Son âme est proche à celle des primitifs? Pour lui, comme pour les peintres du XIIIè siècle, le livre, plus souvent le livre populaire, suggère le sujet à Rousseau. Aux anciens les bibles peintes en miniature, à lui les romans populaires.

On a tort de le comparer avec la manière des primitifs. *Eux, ils le connaissaient tout.* Rousseau, sans maître, était autodidacte qui ne connaissait pas tout ce qu'on peut acquérir par l'expérience. Cela le sauva peut-être de l'académisme, et son instinct sut trouver des lois qui ne semblaient plus régir la peinture de notre époque. C'est pourquoi il ne pourra jamais être un bon maître; tout fut donné dans son oeuvre, elle fut entièrement expliquée, on l'épuisa et on la définit. Ceux qui s'inspirent de ses compositions, -les salles sont pleines de réminiscences, en imitant sa *manière*,- ne pourront pas retrouver cette candeur, qui n'existe pas dans ses compositions ni réside dans ses couleurs, mais qui réalise cet idéal: exprimer une chose de la forme plus claire et plus absolue et le plus simple possible.

Le cas du douanier n'est pas exceptionnel. Nous connaissons les oeuvres dont les noms ne sont pas ignorés, comme cet éblouissant *imaginiste* de Narbonne, Jean-Baptiste Guiraud, qui est placé juste après Rousseau dans l'histoire de la peinture populaire. Car son cas est un retour à la peinture populaire. Ceux qui veulent voir en lui une entité grotesque, nient l'art de ceux qui créèrent les calvaires bretons, ou de ceux qui créèrent le *Pythagore* et *Les pasteurs* de la cathédrale de Chartes. C'est, en effet, le véritable art du peuple, en conservant la spontanéité, la mélancolie et le sentimentalité. C'est pourquoi il semble un échec contre les réalistes et les techniques, tel que Clément Vautel et Charles Chassé, lesquels, pour *aimer* une oeuvre, veulent la comprendre tout de suite, et quand on l'aime si subitement... on finit par ne rien comprendre Ils nient le génie et l'intuition. Seront-ils dans leur droit en préférant le sage au poète?

Les prix actuels de ses tableaux, diminueront-ils par hasard leur valeur?

[1] Nous donnons cet article comme réponse tacite à une correspondance publiée dans les suppléments du dimanche de *La Nación*, certifiée par la signature de Camille Mauclair, célèbre critique de musique, de peinture, etc., qui lors d'une exposition de l'uruguayen Figari, à Paris, et d'un don de quelques toiles de Rousseau au Louvre, dénigrait le douanier d'une forme voilée, pour flatter les républiques du Plata -l'Argentine et l'Uruguay- chez l'auteur d'un art pictural d'une décrépitude enfantine. Il visait nettement une archéologie patriotarde.

* Note de l'Editeur: la note 2 indiquée sur le texte, n'a finalement pas été inclue.

➤ Francisco Llobet. **L'impressionnisme dans la peinture**[13]

La société "Amigos del Arte" (Amis de l'Art), conformément à son programme de diffusion artistique, réalise à cette époque-là une exposition des grands maîtres de l'école impressionniste, qui permettra aux personnes intéressées à la peinture d'apprécier dans un ensemble exceptionnel l'évolution et le caractère de la nouvelle tendance. A ces fins, elle demanda aux collectionneurs diverses toiles correspondant à ce mouvement pictural qui commence vers la moitié du siècle dernier pour poursuivre jusqu'à l'actualité, avec des variantes qui n'empêchent pas de reconnaître quelques-uns des principes fondamentaux de la nouvelle technique. A partir des impressionnistes, les tableaux n'ont plus été noirs, la clarté, la lumière entra en scène et elle constitua la raison essentielle de la matière. Les impressionnistes peignirent le soleil, ils analysèrent avec de la sagacité scientifique les éléments colorés de la lumière. Dans leur tâche, intervinrent des hommes de la science comme Chevreuil, qui contribua avec ses études à jeter de nouveaux principes et des constatations dans l'optique et dans le chromatisme. Des écrivains comme Zola et Astruc, dont l'esprit réaliste s'identifiait avec la nouvelle tendance d'observation de la vie objective participaient à la diffusion de ces idées .

Une première figure se fait nettement remarquer dans le nouvel art: Edouard Manet qui, en s'inspirant dans le spectacle de la vie quotidienne, donna un caractère démocratique à la peinture, en la consacrant comme une nouvelle source d'émotion et de beauté. Il rompit avec la tradition, avec les dogmatismes de l'école, avec la nature consacrée du sujet dans la peinture, qui devait nécessairement avoir un caractère noble. Les attaques violentes que l'école adressait à Manet étaient basées plutôt que sur sa technique, sur la vulgarité de ses motifs.

Monet, Sisley, Pissarro et d'autres encore, étudièrent la lumière et son influence sur les choses: ses reflets, ses effets sur la couleur locale et propre des éléments différents de composition d'un paysage en *plein-air*. Ces éléments, choses ou personnes, laissèrent d'être une partie essentielle du tableau pour les transformer dans de simples prétextes d'étude du jeu des vibrations chromatiques. La lumière fut, en définitive, le sujet capital de tout le tableau.

Pour les impressionnistes, le lieu ou l'endroit perdit son individualité pour créer de multiples impressions correspondant à des variations de l'état lumineux de l'atmosphère. Un même être se reproduit indéfiniment et il en résultait une série de tableaux. On dit ainsi, en contemplant une toile de Monet ou une autre des peintres impressionnistes, qu'elle correspond à une série ou une autre du même sujet. Les Meules, celles de la Tamise, et celles du portail de la Cathédrale de Rouen de ce peintre sont célèbres. A l'heure de dénommer le sujet d'un de ces tableaux, plutôt que le nom connu de l'endroit, il conviendrait mieux celui de l'état de la lumière de l'atmosphère à une heure ou une saison déterminée.

Les peintres romantiques qui les précédèrent poursuivaient la suggestion émotive d'un certain endroit. Corot, Dupré, Daubigny avec une poésie incomparable, traduisent ces états subjectifs suggérés par la composition du paysage qu'une aurore ou un coucher du soleil exalte. Les tableaux des romantiques sont du plaisir et du charme de l'âme dont ils renvoient l'état émotif, ceux des impressionnistes sont une délectation pour les yeux qu'ils éblouissent.

Une technique ingénieuse fut nécessaire pour réaliser le nouveau propos. Les couleurs vives et mises franchement, l'une à côté de l'autre, remplaçaient les tonalités de l'atmosphère. Les couleurs simples, juxtaposées et en petites taches par leur combinaison dans l'espace et à distance, donnaient les nuances du coloris du paysage en même temps que la sensation de vibration chromatique. La rétine s'occupe de fondre les couleurs et de déterminer l'intonation brillante et suggestive qu'on ne découvre pas, d'ailleurs, dans les tableaux peints avec des couleurs préalablement combinées sur la palette. Les objets variés entrant dans la composition apparaissent enveloppés dans le brouillard lumineux, leurs contours imprécis se fondent dans des gradations insensibles et une appréciation exacte des valeurs détermine la perspective.

Avec les impressionnistes, la science de la peinture s'enrichit et se généralise. L'observation s'exerce dans l'étude de la lumière et de nouvelles valeurs entrent en scène, en éliminant des préjugés traditionnels que, comme des dogmes, établissait l'École. Après une lutte acharnée, les nouvelles idées font toujours brèche dans l'opinion toujours mal disposée vis-à-vis des innovations. Comme il arrive généralement, la vie de chaque homme de génie n'arrive pas à cueillir le fruit de ses soucis. La justice et la gloire arrivent en retard, et si cette affirmation est exacte dans un cas, c'est dans celui des peintres impressionnistes dont l'initiation fut une véritable torture par les attaques de la critique; ridiculisés sous toutes les formes, rejetés dans les salons officiels, ils durent exposer leurs tableaux dans des salles particulières. Le caractère de la technique impressionniste et le motif de leurs tableaux qui n'arrivent pas à l'âme, exigent des efforts pour leur compréhension; ils produisent un plaisir intellectuel d'élaboration lente.

Le terme d'impressionnisme fut donné en raison d'un tableau exposé par Monet intitulé *Impression,* qui scandalisa le public habitué à la peinture académique et conventionnelle.

Les tableaux que la société Amis de l'Art offre au public, ne comprend que les grands maîtres, les initiateurs du mouvement, en se réservant pour plus tard le plaisir d' exposer la peinture qui, en profitant de l'enseignement laissé par les impressionnistes, suivit des parcours plus ou moins similaires; pour ces expositions ultérieures, l'association espère compter avec la générosité des collectionneurs qui, comme les actuels, faciliteraient leurs belles toiles pour le plaisir du public et pour l'enseignement des spécialistes.

[13] F. Llobet. "El impresionismo en la pintura". En *Catálogo de la exposición de los pintores impresionistas*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 15 de mayo de 1926.

➤ Rosendo Martínez. **Exposition de cuivres à cire perdue**[14]

Nous disions dans notre catalogue de l'année 1927:

"Conséquents avec notre propos habituel d'exposer dans nos salles le plus représentatif de l'art, nous avons obtenu dans cette occasion que l'éditoriale Hebrard, de Paris, nous envoie des œuvres dont le meilleur ensemble enchantera les amateurs de Buenos Aires et leur permettra d'enrichir leurs collections avec des œuvres d'une valeur incontestable, comme celles de Dalou, Bourdelle, Bugatti, Pujet, Pompon, etc.

Il convient de rappeler que l'éditeur Monsieur Hebrard est un illustre *amateur* et collectionneur, qui rassemble dans sa maison particulière des sculptures, des œuvres de peinture, des céramiques, etc., des artistes les plus célèbres. Bref, Hebrard est un raffiné qui s'adonne à l'œuvre de l'auteur avec un esprit artistique et il étudie avec intelligence la matière qui est convenable d'utiliser, pour qu'en la fondant on obtienne le plus grand succès.

L'intervention du fondeur est capitale dans le résultat de l'œuvre du sculpteur; il faut à la fois compter avec l'homme d'art et avec le technicien expérimenté; sans cela l'œuvre échoue. L'artiste qui modèle, qui établit les relations exactes de volumes, masse et expressions, bref, qui anime et donne du caractère, en résolvant avec une grâce infinie les plus petits profils, trouvera chez le fondeur le collaborateur indispensable, lequel étudie et choisit la matière, l'alliage de métaux qui convient pour obtenir d'un seul coup, moyennant des moules sciemment préparés, l'œuvre définitive, la cire perdue qu'on ne devra pas raccorder ou limer, moyens qui, loin de la perfectionner lui enlèvent de la valeur.

Les grands artistes font appel à M. Hebrard s'assurant ainsi que leur œuvre sera interprétée fidèlement et parfois rehaussée par la beauté de la matière qu'une patine appropriée met en valeur en même temps qu'elle caresse les formes en suggérant l'intention animant l'œuvre, sur la surface de laquelle, la lumière dans sa vibration musicale inscrit sa gamme du clair-obscur.

Entre l'ensemble d'œuvres figure une de Bourdelle, artiste de résonance récente parmi nous, lors de l'inauguration du monument grandiose érigé en l'honneur du général Alvear que notre ville étale avec fierté, privilège dont Paris ne jouit pas, qui ne possède dans ses promenades aucune œuvre monumentale de cet artiste brillant."

Nous continuons avec les mêmes objectifs et dans l'ensemble de cette année nous avons ajouté des œuvres de Degas, artiste qui n'a pas besoin de présentation pour être mondialement connu et ses œuvres figurent dans les premières collections de tous les pays.

➤ Federico Müller. **Avant-propos**[15]

Pendant mon récent voyage en Europe, j'ai eu l'idée d'organiser une exposition d'œuvres de Degas, commémorant ainsi dignement le centième anniversaire du grand maître. Certes, une tâche ardue, du moment que ses œuvres, d'une célébrité mondiale, sont dispersées dans le monde entier. Les œuvres qu'on peut encore trouver à Paris n'auraient pas été suffisantes à cette fin; mais grâce à mes relations avec l'Allemagne et la Suisse, où depuis tôt on sut apprécier la haute valeur artistique de Degas, en s'en procurant des œuvres de premier ordre, on me permit d'élargir significativement cette collection.

Je soumets à l'opinion des experts, si j'ai atteint mon but.

L'œuvre sculpturale de Degas est presque inconnue dans notre ville, raison pour laquelle je présente un ensemble de 25 œuvres en bronze, fondues par Hébrard, à la cire perdue, édition limitée et énumérée en 20 exemplaires, dont la plus grande partie appartient déjà à des musées et à de grandes galeries privées.

Je suis surtout heureux d'avoir pu rassembler une collection si importante de pastels, d'huiles et de dessins que j'ai complétée avec quelques monotypes, des eaux-fortes et des lithographies qui sont très rares et que seulement de temps en temps, il est possible de trouver sur le marché européen.

Contrairement à l'habitude d'expositions de courte durée, cette exposition sera ouverte pendant tout le mois de septembre dans les salles I et II de ma galerie. Ce sera difficile, pour ne pas dire impossible, de rassembler à nouveau un ensemble comme celui-ci d'œuvres du grand maître décédé et j'espère que le public cultivé de Buenos Aires et amant de l'art saura apprécier dans sa juste valeur cette manifestation élevée d'art, en visitant l'exposition pas une seule fois mais plusieurs.

[14] [Rosendo Martínez]. *Exposición de bronces a cera perdida*. Buenos Aires, Galería Witcomb, 1929.

[15] Federico Müller. "Prefacio". En *Edgar Degas. 1834 – 1917. En conmemoración de su centenario. Óleos - pasteles - dibujos - esculturas en exposición*. Buenos Aires. Galería Müller, setiembre 1934.

➤ R. A. **La France a Buenos Aires**[16]

Sous ce titre suggestif, le journal *La Nación* de Buenos Aires résume la série de manifestations d'ordre artistique et littéraire organisées en Argentine par la France, cent cinquante ans après la Révolution, dans le but de projeter au-delà des mers la gloire de son esprit immortel.

A propos de l'Exposition d'Art, *La Nación* écrit notamment :

« Cet événement rentre dans la catégorie de l'inusité. A la singularité s'unit, pour le caractériser, sa transcendance de véritable bonne fortune. Pendant tout un mois –ou plus- Buenos Aires verra une exposition qui n'a jamais été présentée en pareilles circonstances dans aucune capitale 'Europe, sans en exclure Paris. C'est ici, et les organisateurs le spécifient, le plus grand effort réalisé par la France en ce genre. Et la grande République l'a fait pour l'Argentine dans la capitale du Sud. Elle le réalise pour nous, elle nous envoie la perdurable résonance de sa noble culture, la fleur de son esprit, elle nous l'offre pour la peinture, pour le dessin, pour la gravure, pour le livre. La France nous honore en nous confiant un patrimoine artistique sans rival. Cette distinction préférentielle, disons-le, parle haut en faveur de notre crédit devant le monde affiné par des siècles ou des millénaires de culture. Ce superbe trésor de valeurs spirituelles nous arrive au travers de l'océan, à tout risque. En ce cas, rien ne sert de discuter sur des évaluations monétaires. Peu importe d'indiquer des faits comme celui-ci: l'ensemble dont il –s'agit a été estimé à deux cents millions de francs. Les œuvres venues à Buenos Aires ont un autre prix, et celui-ci est total, absolu : c''est celui de l'œuvre même, de sa présence virtuelle et essentielle, celui de son existence en soi, celui de s'affirmer en une définition catégorique. Telle est la prouesse de la France. Généreuse en elle-même, elle a la beauté de son propre altruisme. C'est une fête de l'esprit adressée à la confraternité de l'intelligence. D'autres desseins ne s'y unissent pas. En langage kantien nous pourrions dire: c'est une finalité sans fin. Si nous voulions en chercher d'autres au delà, nous dirions: sa fin est de nous ennoblir par l'intelligence en une vibration des âmes.

Les tableaux, les dessins et les aquarelles arrivés à Buenos Aires et exposés au Musée National des Beaux-Arts sont au nombre de plus de trois cents, sans compter les cent œuvres fameuses des illustrateurs du livre et les huit cents planches de la chalcographie du Louvre. Mais jamais on n'avait rassemblé comme aujourd'hui, jamais aucun public n'avait eu le privilège de voir un ensemble comme celui que thésaurise aujourd'hui notre Musée. Bon nombre des tableaux ici exposés sortent de France pour la première fois. Le voyageur studieux, le touriste, a pu admirer certains des plus précieux à Paris et en d'autres villes. Il ne lui aurait pas été facile de visiter les collections particulières d'où proviennent beaucoup des œuvres exposées aujourd'hui dans notre pinacothèque. Rappelons, parmi les plus récents, Paul Cézanne, dont on n'avait rien vu d'authentique à Buenos Aires. Et il s'agit de l'artiste qui a donné son impulsion à toute une époque, et dont l'influence se poursuit encore.

Les œuvres proviennent, en partie, des Musées du Louvre, du Luxembourg, Carnavalet, du Petit Palais, et des musées de province : Besançon, Bordeaux, Montauban, Montpellier, Pau, Reims, Rouen, Versailles ; du musée d'Alger, de ceux d'Amsterdam et de Gand. A cette liste, il faut ajouter celles des collectionneurs de France, de Suisse, de Belgique, de Hollande, d'Angleterre, d'Allemagne et d'Argentine. Le célèbre *Œdipe* de Daumier, a été amené de l'Inde. Par conséquent, il est permis d'insister, à titre d'éclaircissement, sur le caractère tout spécial de cette exposition offerte à Buenos Aires sous le signe des grandes initiatives totalement réussies. »

Mais cet effort extraordinaire ne s'arrête pas là. […] A l'Association des Amis de l'Art, le « Comité National de la Gravure » expose un précieux choix de gravures depuis Meryon jusqu'à nos jours. […] N' oublions pas le programme substantiel des conférences. M. René Huyghe, directeur du Musée du Louvre parlera de l'Art au Museo Nacional de Bellas Artes, à la Facultad de Filosofía y Letras et aux Amigos del Arte. […]

➤ Antonio Pérez Valiente de Moctezuma. **Chronique d'art. Exposition d'art français**[17]

La France nous a donné une preuve élevée de spiritualité avec ce message glorieux de son art représentatif; une preuve élevée de sensibilité et un exemple magnifique d'élégance, de raffinement diplomate; parce que vraiment, on ne peut qualifier autrement l'initiative de nous offrir un témoignage si éloquent de considération. Assurément les autorités gouvernementales de la nation sœur ont révélé, dans les circonstances présentes, un grand sens diplomatique, qui s'ajoute à la compréhension plus catégorique, plus raffinée, dans le complexe des affinités que le peuple argentin a avec la culture occidentale.

Notre sensibilité a utilisé tous ses ressorts vis-à-vis de la plus grande exposition d'art que la France nous offre. Et il est opportun de consigner que dans aucun moment de notre évolution artistique on vit à Buenos Aires quelque chose d'équivalent par la catégorie des noms constituant le catalogue; et aussi par l'importance des œuvres, pris dans un

[16] R.A. "La France à Buenos Aires". *La Revue Argentine.* Paris, 6è année, n. 31-32, avril-août 1939, p. 73-75.

[17] Antonio Pérez Valiente de Moctezuma. « Crónica de Arte. Exposición de arte francés ». *Nosotros.* Buenos Aires, a. 4, n. 40, julio de 1939, p. 275-279.

nombre considérable des musées et des pinacothèques particulières moins accessibles, moins disposées à s'en détacher -même de forme circonstancielle et transitoire- de ses éléments constituants.

L'exposition embrasse des manifestations très diverses et elle offre des témoignages précieux de l'art français depuis le début du XIXè siècle jusqu'à nos jours; elle a été organisée sous la direction de M. René Huyghe, conservateur du Musée du Louvre, qui est venu nous révéler personnellement –avec l'éloquence du maître et en même temps avec l'art de l'exposant qui connaît profondément les matières de sa spécialité- comment il est possible d'arriver à une approche commune sans faire appel à des systèmes protocolaires de chancellerie; plutôt, en remarquant les principes fondamentaux dérivant d'une confiance sans limitations ni précautions. Et c'est cela qui émut intimement la sensibilité du public de Buenos Aires, déjà familiarisé avec des démonstrations fraternelles équivalentes, provenant d'autres peuples et pays. Pour soutenir cette affirmation, souvenons-nous de la récente exposition d'œuvres manuelles nipponnes, le groupe classique de portraitistes et de paysagistes anglais présentée chez Amis de l'Art, et la remarquable exposition d'arts décoratifs et d'œuvres manuelles italiennes, cette dernière ayant eu lieu au Palais de Glace en 1938. Nous ajouterons encore que le gouvernement français offrit son appui résolu à l'initiative de M. Huyghe, en parrainant, d'un caractère officiel, le noble dessein qui orientait vers nous son message.

L'acte inaugural eut les caractères d'un événement mémorable, sans précédent dans l'histoire de notre développement esthétique et artistique. Le président de la nation, les ministres et les présidents des Académies de Lettres, des Beaux-Arts et d'Histoire y furent présents, ainsi que les personnalités du monde diplomatique et les représentants des centres de culture plus qualifiés situés dans la capitale et dans les provinces. L'ambassadeur de France, M. Peyrouton, souligna la transcendance spirituelle et artistique de l'événement avec un discours flatteur et aimable, en reliant la collaboration de tous ceux qui contribuèrent, à Buenos Aires et à Paris, au succès d'une entreprise où se définissent l'amitié de la France et l'esprit fraternel des argentins à son égard.

Le président de la Commission Nationale, M. Antonio Santamarina, rétribua les paroles de l'ambassadeur de façon significative; il dit que cette exposition grandiose tamise sur notre ciel l'éclat émanant des toiles plus typiques et célèbres de la peinture française, dans son époque d'apogée lumineux et de prestige universel; elle représente le plus pur qui pourrait nous être offert actuellement; elle peut être considérée comme unique en tant que matériel de beauté, d'inspiration et d'enseignement déposé durant des siècles; elle personnalise les écoles, les tendances individuelles, toutes les inspirations et les formes successives, depuis l'idéal classique jusqu'au postimpressionnisme, en passant par les autres cycles intermédiaires définis sur la liste; elle comprenait toutes les qualités de sagesse, de sobriété nette et forte, de force suprême et de perfection dans le dessin, qui parlent aussi bien à la raison qu'aux yeux. C'est comme si le génie français avait passé de main en main son flambeau pour illustrer avec des exemples permanents chaque étape, chaque période de sa grandeur.

➤ Manuel Mujica Lainez. **L'installation de l'exposition d'art décoratif français**[18]

Au cours de cette année, on a beaucoup écrit sur l'exposition d'art décoratif français que la Commission Nationale de Culture a présenté au Musée National d'Art Décoratif. Les critiques et les chroniqueurs ont exalté plusieurs fois sa signification, en remarquant son caractère de bref panorama de la contribution de la France à l'évaluation de l'art, de différents points de vue et le long de cinq siècles. Celui qui signe ces lignes a aussi souligné auparavant le caractère de leçon d'esthétique et de leçon d'espérance que renfermait l'exposition de l'ancien Palacio Errázuriz, en nous enseignant -lors de notre passage d'une pièce à l'autre en suivant la marche des siècles- la permanence de ce qu'il y a de plus essentiel dans l'esprit français, vainqueur intact de tous les obstacles qui se sont mis dans son chemin. Ceci a une importance singulière dans les circonstances actuelles, parce qu'il nous réaffirme dans l'idée que, dans un siècle, lorsque nos descendants parcourront une exposition similaire, ils ne remarqueront, dans la salle ajoutée, que la continuité de cet esprit -fixé sur le beau tableau, sur le beau meuble et sur le livre profond-, un esprit qui poursuit son évolution harmonieuse sans que le contretemps passager y laisse sa trace.

Les commentateurs n'ont pas encore parlé -peut-être parce que la valeur intrinsèque de l'exposition les en exemptait- sur la tâche inconnue et vraiment extraordinaire qu'a signifié la présentation de cette exposition dans les pièces du Palacio Errázuriz. Je crois que le fait de prêter des services dans cet institut ne me libère pas, pour des raisons de fausse modestie, de le faire. D'ailleurs, je crois que je me trouve parmi les rares personnes qui peuvent faire allusion à ce travail en pleine connaissance de cause. C'est pourquoi je trouve que les lecteurs suivront avec intérêt les lignes que je consacre à cette présentation et ils sauront comprendre le mobile journalistique qui me guide lorsque je les écrit.

« Monter » l'exposition d'art décoratif français dans le bâtiment de l'Avenida Alvear fut vraiment une tâche ardue. Bien avant que les éléments qui la composaient furent embarqués aux Etats-Unis, où ils avaient été exposés dans les Expositions Internationales de New York et de San Francisco de Californie, étaient arrivés à la Direction du Musée National d'Art Décoratifs des plans, des catalogues et des photographies qui donnaient une idée nette de la transcendance de l'exposition... et du tour de force que signifiait la placer convenablement. Avec l'accord de la Commission Nationale de Culture, le directeur du Musée, Mtre. Ignacio Pirovano, le secrétaire, Mtre. Máximo Etchecopar, l'expert,

[18] Manuel Mujica Lainez. « La instalación de la exposición de arte decorativo francés ». *Anuario Plástica*. Buenos Aires, 1941, p. 54-56.

Mtre. Luis María Carreras et l'auteur de ces notes, se consacrèrent à l'étude méticuleuse des matériels d'information qu'ils possédaient et au tracé de la possible exposition future. Quand on commença à la déballer dans le jardin du Palais, on peut dire qu'elle était déjà distribuée dans la tête des organisateurs. Heureusement cette précieuse prudence avait été adoptée, parce qu'autrement, l'œuvre aurait été impossible. Il faut imaginer ce que représente l'arrivée de caisses et de caisses, entassés sur un cortège de camions immenses, apparemment interminable, pour avoir une idée approximative du labyrinthe de tableaux, de sculptures, de fragments de boiseries, d'instruments de musique, de meubles de toute type, de lustres et d'appliques de tous les styles, d'objets de vitrine, de tapisseries, de tapis, de glaces et beaucoup d'etceteras qui se serait formé à l'entrée du Musée, en empêchant le parcours de l'Ariadne plus sûre, si on n'avait pas eu la prudence sus-mentionnée. La totalité de ces éléments -en lignes générales, naturellement, et en laissant de côté des détails complémentaires- était "placée" avant de partir de New York. Parfois en passant par les salles vides, nous avions l'impression de ce qu'elles se peuplaient de fantômes.

La collaboration de M. Chénier, gardien de l'exposition, qui l'avait accompagnée de l'Amérique du Nord, était très efficace, car elle servit admirablement pour donner la touche définitive. Mais cette touche définitive était très lointaine, à une distance que nous considérions infinie, lorsque on commença à ouvrir les fameuses caisses. Avant, on devait "monter" les salles.

Ceux qui visitèrent auparavant la maison de Mtre. Matías Errásuriz et le Musée postérieur, auront dû se débrouiller pour la reconnaître, une fois l'exposition d'art décoratif installée. Pour la présenter dignement au public de Buenos Aires, il fallait "créer" les ambiances qui lui convenaient et réussir à ce que chaque chose, du fauteuil de malade au portrait de Richelieu et du médaillon de Louis XIV à la chambre de Marie Antoinette, soit entouré de l'ambiance -je dirais presque de la "température"- plus favorable. Les divisions introduites dans les salles permirent d'atteindre le but poursuivi. Les nouvelles salles gagnèrent ainsi en intimité. On décida de tapisser uniformément les galeries environnantes et les chambres qui l'exigeaient et on obtint l'uniformité nécessaire qui situa les choses sur leur plan. La réalisation de cette tapisserie et la monture des boiseries se firent parfaitement grâce à la collaboration compréhensive offerte par la Direction d'Architecture de la Nation. Nous n'oublierons jamais le spectacle que pendant quelques jours offrit le grand Hall de la Renaissance, quand on dut enlever les vitres de sa lucarne et utiliser ses robustes tirants en fer pour y fixer les poulies avec l'aide desquelles on lèverait les toits énormes. Ah, non; nous ne devons pas oublier les poutres de la chambre de St. Malo, de l'époque d'Henri IV, qui se balançaient dans l'air, ni les revêtements de la chambre de l'*honnête homme* hissés plaintivement en attendant d'être ajustés! Tout cela est ignoré du nombreux public qui visite l'exposition, seulement attentif à sa beauté. On réussit à la distribuer sans faire souffrir les parquets délicats -desquels on isola les boiseries-, ni les murs sculptés dont le support fut éliminé en utilisant les châssis construits lors de l'Exposition de Tapisseries présentée dans le même Musée pour soutenir les boiseries.

Ce travail d'un mois -et celui qui précédait- furent rétribues, comme il le faut, avec l'applaudissement que le public offrit à l'exposition. La direction du Musée ne voulait pas d'autre prix. Les pièces uniques qui furent ses hôtes eurent à l'institut de l'Avenida Alvear le "maître de maison" plus empressé, soucieux, avant tout, de les mettre en valeur. La Maison de France fut le Musée National d'Art Décoratif en 1941: la maison de Philippe de Champaigne, de Bourdon, de Vouet, de Tremblay, de Jean Goujon, de Rigaud, de Largillière, de Le Brun, de van der Meulen, de Nattier, de Mme. Vigée Lebrun, de Houdon, de Carpeaux. C'est pourquoi il fallait la parer de bijoux convenablement.

➤ Federico Müller. **Peintres–graveurs**[19]

Il arrive que personne ne remet en cause –en parlant en général– que le tableau peint est l'œuvre personnelle d'un certain artiste, bien que tout le monde sache que les grands maîtres avaient et ont leurs étudiants et leurs assistants, lesquels, dans plusieurs occasions, mettent la main à leur œuvre. Par contre, on continue encore à penser largement que les gravures laissent d'être des œuvres originales du moment qu'il existe plusieurs copies de la plupart d'entre elles. Ce qui est vrai est que la différence entre la reproduction d'une gravure et la gravure originale n'est pas inférieure à la différence entre le tableau original et sa reproduction. C'est que la tâche du graveur ne finit pas quand il a terminé de travailler le métal, le bois ou la pierre, mais elle se poursuit jusqu'à l'impression de la planche. La planche n'est pas comparable à une partition de musique de laquelle l'exécutant extrait ce qu'il est capable d'extraire, mais ce n'est qu'une première partie de la création artistique. Le choix du papier, son grain et sa couleur, la qualité, la quantité et la couleur de l'encre que l'artiste utilise pour imprimer sa gravure, sont des détails si essentiels de son œuvre comme le tracé qu'il a préalablement fixé sur le métal ou la pierre. C'est donc un préjugé absolument injustifié celui qui cherche à diminuer la valeur de la gravure en la plaçant dans une situation d'infériorité vis-à-vis du dessin et notamment de la peinture.

Une collection de gravures réalisées par de célèbres peintres français est peut-être la meilleure démonstration que la gravure n'est pas un métier mais un art de tant de carats que la peinture. Par exemple, si Degas fit et refit treize fois sa *Sortie du bain*, ce n'est pas parce que soudainement il laissa d'être le grand artiste spontané qu'il démontra toujours être dans ses tableaux. C'est que ces treize états de sa gravure sont quelques expressions parmi d'autres, juste-

[19] [Federico Müller]. « Pintores grabadores ». En *Un primer grupo de pintores – grabadores en Francia.* Buenos Aires. Galería Müller, 8 al 27 de julio de 1940.

ment, de génie spontané, du moment que les modifications ne sont pas de retouches exigées par une minutie d'artiste, sans traits d'un créateur infatigable, imposées par le souci visuel et visionnaire et non pas par un prurit du classicisme de perfectionnement. Manet, pour ne mentionner qu'un seul exemple de plus, est représenté dans cette collection avec une eau-forte intitulée *Lola de Valence* -parmi d'autres- la même Lola de Valence qui contribua beaucoup à cimenter sa réputation de peintre. Cette eau-forte existe en cinq états différents, mais aucun d'eux ne révèle une tendance vers le tableau que Manet a fait de la même artiste. Il ne s'agit donc pas d'études, d'essais, comme le sont fréquemment les dessins ou les taches. Ce sont des créations indépendantes qui, dans ce cas particulier, permettent à Manet de démontrer "l'aspect imprévu des formes dénaturalisées et désagrégées par des conflits de tout ordre." Et du moment que celle-ci est ni plus ni moins l'essence de tout impressionnisme, voilà que la gravure n'est pas pour Manet moins fondamentale comme moyen d'expression que l'huile.

Ce n'est pas juste qu'on dise des artistes représentés dans cette collection "ils ont gravé", comme si celle-là avait été une tâche secondaire pour eux, mais il est juste de les appeler comme ils le sont sur l'épigraphe: peintres-graveurs, puisque seulement de cette forme on cerne la totalité tant de leur œuvre que de leur idiosyncrasie artistique.

➤ Anonyme. **La gravure française du XVIIè siècle**[20]

Il existe assez de raisons pour nommer le XVIIè siècle le siècle d'or de la gravure française, et ceci en tenant surtout compte de l'abondance et de la qualité extraordinaires de portraits gravés à cette époque-là. Ni avant ni après on produit en France une conjonction si radiante de graveurs remarquables. D'une part, brillait le trio qu'A. M. Hind nomme le "triumvirat de la meilleure période du portrait français", à savoir: Gérard Edelinck, Antoine Masson et Robert Nanteuil, et d'autre part, ce grand amoureux des arbres appelé Claude Gellée, plus connu avec le surnom « Le Lorrain », laissait fréquemment le pinceau pour prendre le burin.

Ce XVIIè siècle –celui de Velázquez, du Greco et de Rembrandt– se caractérise par deux phénomènes si importants comme la sécularisation de l'art et la naissance de l'hégémonie culturelle française. L'art religieux de la Renaissance restait petit à petit dans un deuxième plan pendant les 36 ans qui séparent la mort de Michel-Ange et la naissance de Le Lorrain, et, par contre, dix-sept ans s'écoulèrent entre la mort de Chéreau, le dernier de la grande pléiade de graveurs français, et la naissance de Goya, jusqu'à ce que la foule anonyme du peuple réussit à éveiller un intérêt central des plastiques. Dans ce laps intermédiaire, l'élévation du rang de première puissance politique et spirituelle, se manifesta logiquement sur l'art, en l'orientant vers le portrait mondain. Lorsque à cette époque-là, Robert Nanteuil grave treize fois l'image du cardinal Mazarin, il ne rend pas hommage à l'ecclésiastique mais à l'homme d'Etat. Et si Claude Lorrain, évoque un *Mercure et Argus*, grave un *Enlèvement d'Europe* et représente une *Danse campagnarde*, il prouve avec ça en premier lieu l'influence sur la mentalité et l'art exercée par l'ambiance italienne où il passa ses meilleures années et les plus décisives. Mais tant par son style que par sa thématique, Lorrain constitue dans la gravure française du XVIIè siècle, ce qu'aujourd'hui on appellerait un *outsider*. Parmi tous les autres artistes de l'époque, il existe une ressemblance marquée, et on pourrait même, sans pécher d'ignorance en matière d'art, confondre au premier coup d'œil une gravure de Masson avec une autre de Nanteuil. C'est que l'art de cette époque-là obéissait à un désir unique qui était celui de documenter la supériorité naissante de la cour et de l'homme politique de monde sur l'église et l'ecclésiastique. Il y a donc dans ces portraits une idée sociale dissimulée et pas seulement une révérence personnelle. Et cette idée est en même temps le fond qui donne une plus grande consistance aux portraits et les rend intéressants et au-delà des temps.

➤ Alberto Morera. **Matisse**[21]

C'est la première fois qu'on expose à Buenos Aires une série si magnifique de dessins du peintre Henri Matisse. Tous les murs des salles d'exposition de la galerie Peuser sont occupés par ces bijoux qui sont la synthèse purifiée d'un art et le reflet d'une culture. Matisse occupe aujourd'hui dans la peinture moderne une hiérarchie difficilement égalée; nous ne dirons pas qu'il est le premier, pour ne pas tomber dans la classification absurde actuellement en vogue parmi certaines critiques primaires, mais nous dirons que lui et très peu d'autres sont ceux qui marquent l'histoire de la peinture actuelle. Maintenir l'esprit jeune à cinquante ans et continuer à l'avoir en arrivant à quatre-vingts ans, c'est le fruit de quelque chose qui subsiste à tous les cataclysmes et à toutes les misères d'une Europe et surtout d'une France qui beaucoup, par sentiment d'infériorité et d'impotence, voudraient voir abolies.

Il est certain que pour une grande majorité, les dessins exposés ne sont que de simples croquis que n'importe quel nouvel arrivé est capable de fabriquer en laissant courir la plume et avec le seul souci de remplir une page blanche avec des arabesques plus ou moins ingénieux; c'est que pour aimer les dessins de Matisse il faut une préparation de la part de l'observateur et, si ce n'est pas une culture, au moins un état spirituel libre de l'influence que le mauvais goût quotidien infiltre encore chez les personnes mieux prévenues. Pour connaître en profondeur un artiste, rien de mieux qu'étu-

[20] Anonyme. « El grabado francés del siglo XVII ». En *El grabado francés del siglo XVII.* Buenos Aires. Galería Müller, mayo 1943.
[21] A. Morera. "Matisse". *Nueve Artes.* Buenos Aires, n. 1, noviembre de 1947, p. 6.

dier ses dessins; c'est sur eux où on peut voir ce qu'il y a de superficiel ou de profond dans ses œuvres, parce que ceux-ci sont la genèse de ses réalisations plus évoluées: peinture ou sculpture.

Chez Matisse, le spectateur peut observer les travaux au charbon ou ceux à l'encre ou vice versa, mais les uns comme les autres sont d'une riche valeur artistique et un cadeau pour l'esprit.

Il serait souhaitable que cette exposition ne soit pas un événement isolé et que la France puisse nous envoyer dans un avenir pas trop lointain les peintures de Matisse, Bonnard, Braque, Rouault, Dufy et tant d'autres artistes si mal connus dans ces latitudes.

➤ Jorge Romero Brest. **Georges Rouault**[22]

Buenos Aires a la chance de connaître dans cette exposition des Galeries Witcomb qu'organise M. Pablo Keins presque la totalité des gravures importantes d'un des artistes contemporains les plus éminents. Et en disant éminent, je ne veux pas seulement signifier la place qu'il occupe par consensus parmi les classes cultivées, mais celle qu'il méritera sans aucun doute par la valeur permanente de son œuvre. Puisqu'il y a une éminence de la valeur et une éminence de l'estimation qui ne coïncident pas toujours comme dans le cas de Georges Rouault.

Qui est l'artiste de valeur? Celui qui échoue dans la tâche humble mais ambitieuse d'extraire les éléments expressifs de soi-même, goutte à goutte, comme celui qui est distillé, ou celui qui s'adonne avec ferveur, en aiguisant les sensations et en clarifiant l'intelligence, pour les trouver dans leur contour? L'excellence d'un artiste réside-t-elle dans l'excellence de sa propre intimité émotionnelle ou dans la capacité excellente de construire l'intimité émotionnelle d'une société à laquelle il appartient et exprime? L'antinomie paraîtra fallacieuse à ceux qui soutiennent qu'il n'existe pas l'excellence de l'âme individuelle ne s'appuyant pas sur l'excellence de l'âme collective, mais, par contre, elle subsistera chez ceux qui comprendront que la création humaine est le résultat d'une lutte dialectique entre des forces contraires et que même si celle-ci détermine des moments d'équilibre entre l'homme et la communauté quand on arrive à l'étape de synthèse, parfois elle exige aussi le sacrifice d'un des termes de l'équation.

Nous sommes très loin de l'étape de synthèse. Dans nos jours actuels composant déjà un demi siècle, on a trouvé les forces en lutte: il y a des artistes qui se ferment et d'autres qui s'ouvrent. Bien qu'aucun ne renonce à être lui-même, parce que tout est engendré au sein de l'individualité, les uns travaillent sur un fond de connaissance, d'émotion et de fantaisie qui leur est donné, en poursuivant la culture de la personnalité, tandis que d'autres s'efforcent à le donner au plan de l'impersonnalité. Et de cette façon-là, les différences s'approfondissent et les divergences sont de moins en moins conciliables.

Georges Rouault appartient au premier groupe, de ceux qui, assoiffés d'eux-mêmes, comprenaient le monde dans le répertoire peu nombreux de quelques thèmes correspondant à d'autres attitudes élémentaires propres; de ceux qui, avares d'eux-mêmes, perfectionnent leur être intérieur, en espérant que la catharsis spirituelle que toute oeuvre d'art produit sera l'effet miraculeux d'un contact; de ceux qui, fiers d'eux-mêmes, ne voient la réalité que sur la glace étamée par de successives générations d'artistes qui sentirent comme eux. Il semble s'adonner avec passion à ses congénères, car il se met en colère face à l'injustice, il s'émeut dans l'amour, il lutte pour l'ignominie, il affirme le spontané et il frémit devant le mystère de la mort, mais son humanitarisme est plus égoïste de ce que l'on suppose. Prostituées et pitres, personnages bibliques, paysages mélancoliques ou pathétiques, gestes grotesques de l'ignorant ou raffinés de celui qui sait, on fait toujours le portrait avec la terrible profondeur de celui qui n'a fait dans la vie que se connaître. Et le monde qu'il construit, même s'il a la qualité de monde par la puissance expressive de ses formes, il ne laisse jamais d'être *son* monde, celui de ses expériences, de ses triomphes, de ses échecs, surtout de sa douleur. Un monde d'une extraordinaire intensité mais inexorablement réduit dans sa portée.

Il n'est pas un *fauve*, il ne le fut jamais. Il aime vivre en solitude mais il déteste l'instinct des primitifs, presque autant que l'intellectualisme des cubistes. Et s'il veut être impersonnel parce qu'il possède une foi universaliste qui le contrôle, il ne conçoit l'impersonnalité qu'en fonction de la plus haute et profonde personnalité. Pour lui, il n'y a de transcendance spirituelle qu'à travers les réactions de l'homme comme être individuel et c'est pourquoi il ne peut pas comprendre comment l'expression minuscule de CHAQUE PERSONNE peut s'ajuster à un vaste groupe d'homogénéités. Son rejet à tout le décorativisme et sa manière de créer des structures dans lesquelles les éléments se subordonnent de façon hiérarchique mais aussi émotionnelle: les blancs et les noirs, les tons et les encres, les lignes fortes et les faibles, chacun desquels conserve une valeur différente dans la gravure ou la toile, l'éloignent du fauvisme. Il n'est pas non plus un expressionniste, si l'on a devant les yeux le paradigme des germains: il impose à l'emportement un frein qui lui prête une dignité héroïque sans le détruire. Il est plus éloigné encore des mouvements abstraits, non pas parce qu'il rejette la règle qui remplace les éléments, mais parce qu'il soutient que "le peinture est un moyen comme tout autre d'oublier la vie" et quand il est s'enferme dans son intériorité, c'est pour la remonter vers le passé.

Comme les créateurs du siècle, il ne voulut être qu'un Rouault et il réussit son dessein, jusqu'à fondre ce moi historique et épisodique qui est le sien avec le moi éternellement renouvelé du christianisme. Mais il n'est pas un peintre reli-

[22] Jorge Romero Brest. « Prólogo ». En *Georges Rouault : grabador, ilustrador. Catálogo de la exposición organizada por la Librería Pablo Keins.* Buenos Aires, Galerías Witcomb, 2 al 20 de mayo de 1950.

gieux ni mystique. Il est trop libre pour attacher les formes de sa fantaisie aux exigences d'un dogme et trop communicatif pour se contenter de la satisfaction béate de celui qui sent Dieu dans son intérieur. La force de son art, la force qui coule ou se contient dans ces gravures est d'une racine métaphysique, non pas religieuse. Ce que révèlent ses enluminures, ainsi que ses tableaux, c'est la profondeur de sa contemplation de la vie humaine sur laquelle il ne glisse ni pénètre mais qu'il n'utilise pas non plus pour sauter ou voler. Sa métaphysique est tragiquement personnelle, l'orgueil de son propre moi désespéré, comme celle de cet autre grand métaphysicien de la peinture, le seul avec qui il est légitime de le comparer: Rembrandt. Tous les deux se serrent la main à la distance de trois siècles pour signaler le début et la fin d'une époque pendant laquelle on accorda au sentiment la dimension universelle, à force de le pénétrer, de l'approfondir.

Car Rouault continue à être un romantique. Mélange d'humilité et d'arrogance, de modestie et de fierté, il semble avoir eu dès le début la vocation de sauver le romantisme en donnant au désespoir le ton épique nécessaire de la grandeur surhumaine. Et au lieu des petits sujets, il en revitalisa les grands, peut-être un seul, celui de la rédemption pour le sacrifice de Jésus, avec son visage comique et son visage tragique, comme s'il demeurait encore dans la phase indifférenciée des principes de l'art hellénique. C'est pourquoi, jusqu'aux moments les plus sublimes, ses personnages chargés de *pathos* bougent comme des comédiens, tandis que ses personnages de *Commedia dell'Arte* ne laissent jamais d'extérioriser une profonde mélancolie métaphysique.

Mais son romantisme a des caractères particuliers. Il se rapproche plus du romantisme latent dans les œuvres qu'on ressent devant les œuvres des artistes médiévaux, depuis le naïf imagier gothique jusqu'à Grünewald, ou le romantisme plus explicite des admirateurs du grotesque –Goya, Daumier et Toulouse-Lautrec – qu e des vrais romantiques. Le sentiment n'est ni une rivière ni un lac dans son âme mais un ruisseau et parfois une cascade. Il ne s'exprime pas avec la véhémence recueillie de celui qui souffre en solitude, mais avec la véhémence euphorique de celui qui expose sa solitude comme un exemple, sans le manque éthique qui caractérisa Cézanne, un de ses maîtres.

Il est difficile, pour ne pas dire impossible, de le capturer de plus près en employant la méthode des influences ou des ressemblances. Non pas parce qu'il se soit éloigné des premières ou évité prudemment les secondes, mais parce qu'il a le don naturel de la synthèse créatrice. Comme il mélange les procédés lorsqu'il grave la plaque de cuivre –en éliminant, en ajoutant, en sélectionnant, en superposant- comme celui qui érige lentement un bâtiment: Rouault construit ainsi sa vie artistique, du pathétisme grandiloquent du début jusqu'aux enluminures glorieuses du *Miserere et Guerre*, comme celui qui se perfectionne dans le cercle vicieux de sa propre place. S'il s'agissait de signaler des faiblesses ou de faire des reproches d'hypocrisie, seulement de ce point de vue son œuvre pourrait être passible de quelques flèches acérées.

Quelle petite brèche feraient ces flèches et comment elles glisseraient de la cible! Il est même possible qu'elles pénètrent dans la chair et que celle-ci les rende docilement sans une goutte de sang. Parce que Rouault est pour qui sait estimer la violence et la justice, et on sait bien qu'il n'existe pas de violence capable de s'opposer à la violence quand celle-ci est unie à la justice. Peut-être ses plaques de *Passion* ou *Miserere et Guerre* sont-elles anecdotiques, peut-être ses images burlesques de *Réincarnations du Père Ubu* révèlent un esprit satirique duquel nous nous différencions chaque fois plus, peut-être ses gaies enluminures de *Cirque de l'Etoile Filante* et *Divertissements* expriment un monde nostalgique à peine, peut-être sa technique de l'apparente imprécision formelle ou de l'exacerbation chromatique offense beaucoup d'yeux de notre époque, peut-être toute son œuvre est déjà historique, mais comme il arrive toujours avec ceux qui entrent dans l'histoire, sa personnalité se recompose dans ce *puzzle* qu'est son œuvre, pour présenter un archétype d'humanité endolorie, et je crains beaucoup qu'il ne perde jamais son efficacité expressive.

Parmi ces œuvres qui lui assurent l'immortalité, figurent les gravures qui sont ici exposées, dans la préparation et la facture de laquelle il utilisa les années plus fécondes et plus précieuses de sa vie. Qu'on ne les regarde pas, donc, comme si elles étaient la mousse de sa grande œuvre de peintre: les toiles où il put condenser si fermement et si profondément sa personnalité sont rares. Je suis sûr que personne ne pourra regarder quelques-unes de ces plaques sans être parcouru par ce mortel froid physique qui a l'habitude de dénoncer de temps en temps la présence vivante de l'éternité.

➤ Manuel Mujica Lainez. **L'Ecole de Paris (Évolution de la Peinture Contemporaine)**[23]

Avec cette exposition, Jacques Helft poursuit la tâche de diffusion utile et intelligente que ses expositions antérieures manifestèrent. Après celle qui consacra la sculpture à partir de la Renaissance et qui nous permit de valoriser les artistes argentins comme Yrurtia, Fioravanti et Riganelli, à côté de Puget, Houdon, Carpeaux, Rodin et Bourdelle; après celle consacrée à l'orfèvrerie française sous l'Ancien Régime dans laquelle on inclut la classification didactique des burins, due en bonne partie au propre organisateur de l'ensemble, il offre maintenant dans la ville de Buenos Aires l'occasion d'apprécier la contribution plastique de l'École de Paris de Bonnard et Vuillard à nos jours.

Plus de cent œuvres de peintres de cette école se distribuèrent dans les salles de la belle demeure de la rue Guido. Pour les présenter, Helft appliqua le principe des décorateurs vraiment raffinés, consistant à harmoniser l'audace de l'esprit actuel avec la sérénité noble du passé, afin d'obtenir des rythmes de couleur et de forme contribuant à rehausser l'un et l'autre. Lorsque la qualité est authentique, on remarque alors dans les œuvres la permanence d'une ligne, d'une inspiration. Par contre, si cette réalité manque, s'il y a une "ruse", le rejet des oeuvres d'art distantes et véritables

[23] Manuel Mujica Lainez. « L'Ecole de Paris » (Evolución de la pintura contemporánea). Buenos Aires. Jacques Helft, septiembre de 1951.

se charge de le souligner, en rejetant les intruses. C'est pourquoi, dans la récente Exposition de tapisseries françaises contemporaines, qui a eu lieu dans notre Musée National d'Art Décoratif, on a pu exposer avec un si parfait ajustement les toiles de Picasso et de Braque dans le bureau de Louis XVI, dont les boiseries ornèrent l'"hôtel" de Louis Letellier, *architecte du Roy*. C'est pourquoi, tous ces tableaux transmettent ici leur message esthétique si efficacement, près de meubles estampillés par de célèbres ébénistes du XVIIIè siècle, près de porcelaines et de bronzes des grandes époques, en affirmant cette chance de permanence de leur séduction et la certitude de la généalogie qu'il les relie aux créateurs incontestables.

Pour organiser l'exposition, on réunit les œuvres les plus importantes correspondant à cette École et appartenant à des collectionneurs de notre pays, et on apporta des toiles qui enrichiront le patrimoine national, parce qu'elles resteront parmi nous. De sorte que l'exposition de l'École de Paris est consacrée à remplir simultanément plusieurs fonctions d'un résultat transcendant. Pour le moment, en offrant aux visiteurs un ensemble le plus complet possible -dans les limitations explicables- elle leur donne l'occasion de se faire une idée directe, propre, des peintres représentatifs de ce courant rénovateur. Puis, il n'y a pas de doute que ce sera une source d'inspiration profonde pour les artistes argentins qui jusqu'alors ne purent apprécier que rarement des œuvres originales, surtout dans des circonstances comme celle-ci qui suggèrent des comparaisons et des bilans avantageux. L'exposition constitue aussi un hommage à nos collectionneurs, lesquels –quelques-uns d'entre eux il y a plusieurs années, avec une vision très nette des hiérarchies– surent capturer l'importance du mouvement. Et pour finir, comme nous l'avons remarqué ci-dessus, grâce à cette exposition des éléments de premier ordre s'incorporeront au patrimoine artistique argentin. D'ailleurs: selon l'annonce de l'organisateur, du succès de cette exposition, déjà escompté dû l'évident intérêt de notre public à l'égard des manifestations liées à celle-ci et à l'égard de la littérature suscitée par l'École de Paris, dépend la préparation d'autres, plus spécialisées, qui mettront à la portée des spécialistes ou simplement de ceux qui sentent la beauté, le panorama de l'évolution complète de peintres tel que Picasso, Braque ou Rouault.

Entre-temps, celle qui est inauguré maintenant réunit des œuvres de 28 artistes. Parmi les plus révélateurs, il ne manque que deux, Juan Gris et Soutine. Il y en a quelques-uns insuffisamment représentés, tel que Bonnard, Chagall, Chirico et Matisse, tandis que d'autres, d'une importance si primordiale comme Braque, Picasso, Derain, Marquet, Modigliani et Vlaminck, arrivent à nous avec des manifestations dignes des musées rigoureux. On expose aussi une peinture de Cézanne, qui est comme le blason de l'École, du moment que ses différentes branches proviennent de cette lignée commune et elles sont caractérisées, ainsi qu'au maître, par la recherche exhaustive de nouvelles solutions des problèmes picturaux.

Parmi les artistes concernés, la plupart sont français, mais avec eux cohabitent, sous le même signe spirituel, des peintres nés en Espagne, en Italie, en Russie, en Lituanie, en Bulgarie, en Grèce... des gens d'ici et de là, soucieux de trouver leur mot et le dire, des gens appelés par l'atmosphère incomparable de Paris et qui rendirent à la Ville Lumière ce qu'ils lui devaient de suggestion, d'enseignement de "coordination", en créant l'École de Paris. Sans Paris, sans son merveilleux creuset toujours nourri, cette révolution n'aurait pas été possible. Lorsque nous parcourons les salles de Helft, et en passant de Gromaire à Friesz, d'Utrillo à Metzinger, à Pascin, à Helion, à Léger, et à ceux que nous avons mentionnés, et aussi à Bezombes et Buffet, les *jeunes*, nous sentons augmenter notre admiration pour Paris, ville où se croisent les chemins multicolores en quête de la vérité qui change de robe mais celui qui conserve la jeunesse de son visage intacte.

➤ Nelly Kaplán. **L'art de Jean Dubuffet**[24]

Nous sommes en 1925. Un jeune français arrive à Buenos Aires avec un esprit d'aventure, en se débrouillant vraiment pour pouvoir subsister. Aucun travail ne l'effraie: il dérouille des tôles dans les garages, il donne des leçons de couleur, il dessine des plans dans une fabrique de radiateurs. Tout ça lui permet de louer une pièce avenue Corrientes et Pueyrredón. Il vit de café au lait et de petits pains. Il passe ainsi cinq mois pas faciles, jusqu'à ce que les difficultés financières et une certaine nostalgie le poussent à rentrer. Les habitants de Buenos Aires qui le connurent d'une forme ou d'une autre n'auraient jamais pensé que quelques années plus tard ses travaux artistiques passionneraient -pour et contre - les cercles parisiens.

La vie de Jean Dubuffet eut toujours des nuances d'aventure. Peut-être parce que Le Havre, ville où il naquit en même temps que le siècle, est un port ouvert à l'évasion. A l'âge de 17 ans, il commence à peindre - la création n'est-elle pas aussi une aventure?- mais il l'abandonne bientôt. Il recommence en 1934. Il abandonne. Nouvelle initiation en 1942. Il trouve alors la forme d'expression qui, selon lui, s'accorde avec la vie.

L'art actuel est faux, artificiel. Dubuffet crée alors *l'art brut*, en opposition au dénommé *art culturel*, production, ce dernier, qui n'est pas représentative de l'activité artistique générale mais de l'activité d'un clan particulier: celui des intellectuels professionnels. C'est une erreur de croire qu'en observant la production artistique des intellectuels, on obtient "la crème" de la production générale, du moment que ces gens hors du commun doivent posséder toutes les qualités ordinaires plus que d'autres qui leur sont propres. Actuellement, les actions de l'intelligence perdent rapidement de la

[24] Nelly Kaplán. « El arte de Jean Dubuffet ». *Continente.* Buenos Aires, n. 94, enero de 1955, p. 43-44.

valeur. Les idées constituent peut-être une voie de connaissance, mais les chemins de l'art ont des voies différentes: celles de la Voyance. Le véritable art est toujours où on s'y attend le moins car il déteste être reconnu et célébré comme tel. En juillet 1945, Dubuffet commence en France la recherche méthodique de productions correspondant à sa conception artistique, à savoir des œuvres exécutées par des personnes *indemnes* de culture artistique, chez qui le mimétisme ne joue aucun rôle; de telle forme que les auteurs extraient tout (thème, choix du matériel utilisé, moyens et rythmes de transposition, etc.), de leur propre intérieur. Seulement de cette manière, on peut assister à l'opération artistique pure, brute, réinventée entièrement dans chaque phase à partir des impulsions propres de l'auteur.

L'œuvre même de Jean Dubuffet correspond, comme il est logique, à ses conceptions. Une galerie de Paris expose actuellement ses *petites statues de la vie précaire*, réalisées avec des matériaux les plus incroyables. Il y a des statues de corps et des statues d'âme, de tout et de rien, en papier buvard, en ciment, en papier de journal. Ses formes torturent le charbon, le talc, le sel, et elles arrachent même à l'éponge des langages de cauchemar. Elles appartiennent toutes à un univers étrange qui ne manque pas de fascination et ce sont elles qui nous observent depuis les vitrines avec tristesse et ironie.

➤ Romualdo Brughetti. **Georges Mathieu**[25]

Georges Mathieu se présenta à Buenos Aires en faisant étalage de sa virtuosité. En exposant à grand bruit sa façon de peindre, des conférences, des interviews journalistiques, un changement de tenue comme les acteurs de variétés; et un public hétérogène qui défila pendant trois semaines par les salles de la galerie Bonino.

Mathieu est-il vraiment un peintre d'importance, comme le présenta ici une publicité à laquelle nous n'étions pas habitués en s'agissant d'un artiste et non pas d'un simple produit commercial ou d'une célèbre actrice de prestige, comme par exemple, la Dietrich? Dans son secteur plus ostensible, la critique moderne souffre d'insincérité; beaucoup de gens des arts et des lettres, de crainte de ne pas être actualisés, improvisent des phrases qui signifient peu ou point, ou qu'on applaudit. "Enfin un calligraphe occidental!", dit-on qu'exclama Malraux devant l'œuvre de son compatriote, en oubliant (est-ce une plaisanterie?) les byzantins, les romantiques et les gothiques. "Mathieu est inimitable parce que lui-même ne s'imite pas", exprima Herbert Read d'une façon sibylline. Salvador Dalí, qui pour être espagnol dit la vérité, fut plus dans le vrai: "Les tableaux de Mathieu sont le décret royal de la discontinuité de la matière"; ou celle d' Henri Rods, qui touche à fond: "Peut-être c'est dans un coin très profond de nous-mêmes où nous découvrons le secret de Mathieu: un défi à la mort" (N'oubliez pas qu'il s'agit d'un européen parlant d'un autre européen). Évidemment, sauf l'expression "décret royal" qui a l'air de l'académie, Mathieu cherche la discontinuité de la matière et, de sa rébellion face à une époque énormément automatisée, naissent ses tableaux. Il cherche à exprimer sa liberté avec un lyrisme exalté, au moyen de la vitesse dans l'exécution et l'absence de préméditation dans les formes, entièrement éloigné de tout effet significatif. Mais, par ses huiles réalisés et exposés à Buenos Aires, il se trouve très loin de la phrase d'un maître japonais un peu euphorique qui l'a nommé "le plus grand peintre français après Picasso." Toujours les phrases, les phrases inévitables!.

Comme peintre et d'après ce que j'ai vu dans son exposition, Mathieu révèle une habileté qui se manifeste dans ses huiles, réalisés en peu d'heures dans l'atelier de Raquel Forner, comme expert de la maîtrise des couleurs, surtout des rouges, des blanc et des noirs, sur des fonds uniformes. Ses gouaches sont plus subtiles et plus raffinées, peut-être seulement raffinées, mais intéressantes et l'une même excellente. Sa manière de sentir la peinture l'apparente aux américains Toby, Pollock, De Kooning, Riopelle -comme il le reconnaît honnêtement lui-même-, pour se proclamer, plus tard, inventeur du "tachisme." Ceux-là surgirent de l'abstraction de la peinture "cosmique", vers une concrétion de l'*action painting*. Mathieu se perfectionna dans un système nerveux d'écriture chromatique, qui jaillit en serpentant du tube de couleur, et elle imite parfois l'écriture représentative des artistes chinois et japonais traditionnels, sans obtenir leur caractère expressif ni leur profondeur spirituelle. Ce qui est évident est que tandis que Georges Mathieu continue à attaquer la Renaissance et à peindre comme il le fait, la Renaissance et l'Humanisme, son allié, ne perdront rien par l'action de ce "tachiste" iconoclaste. L'urgence du *fà presto* qui conclue dans la décadence de la Renaissance -non pas dans la splendeur du Quattrocento ni dans le Classique Cinquecento- le capture entre ses conventions et voilà le peintre avec ses trente-huit ans en payant pour ne pas avoir su se débarrasser de cette pratique dangereuse.

L'aventure de l'art moderne -si bienfaisante et nécessaire dans notre siècle- arrive aujourd'hui à l'extrême de faire comprendre ceux qui veulent utiliser cette faculté de l'intelligence, que seulement avec de la patience, du talent et un travail affectueux, les concrétions difficiles de l'art seront atteintes. Georges Mathieu n' apprit pas encore cette simple leçon millénaire. Pour la comprendre et l'appliquer, il devrait être plus humble, chose presque impossible pour le moment. Néanmoins, j'apprécie dans ses peintures les plus représentatives, une expression de nos jours dans les suggestions poétiques des taches et des graphismes qui préfigurent des machines et des usines spatiales d'aspiration métaphysique.

[25] Romualdo Brughetti. « Georges Mathieu ». *Ficción.* Buenos Aires, n. 23, enero-febrero de 1960, p. 91-92.

➤ Note de la rédaction. **Peinture française: les millions itinérants**[26]

"Depuis 1949, on ne réalise pas en Argentine une exposition de cette nature", commenta Samuel Oliver, Directeur National de Musées et de Bibliothèques, pendant qu'il observait un des 140 tableaux de l'exposition de peinture française contemporaine qui est inaugurée cette semaine au Musée National des Beaux-Arts. C'était l'épilogue d'une histoire complexe.

André Malraux considéra que le Ministère d'Affaires Etrangères de son pays pouvait organiser et financer une galerie itinérante des principaux maîtres de cette époque, consacrée exclusivement aux capitales d'Amérique du Sud. Le propre Malraux et le Chancelier Couve de Murville sélectionnèrent dans le Musée d'Art Moderne de Paris et dans des collections privées, les *isthmes* du XXè siècle. Et dans des étuis hermétiques, ils éparpillèrent, Outre-Atlantique, Matisse, Picasso, Chagall et Vlaminck, parmi d'autres, avec une assurance s'élevant à 2 millions de dollars à charge de l'entreprise britannique Lloyd's.

Cubisme, surréalisme, expressionnisme et réalisme, avec un séjour préalable à Río de Janeiro, arrivèrent à l'aéroport d'Ezeiza en trois étapes -pour éviter que toute la précieuse pinacothèque se perdît dans un accident d'aviation- et, avec grande escorte, se déplacèrent au bâtiment rosé des avenues Pueyrredón et del Libertador, où Oliver donnait, quelques jours auparavant, les dernières touches pour héberger la brillante foule.

"On nous demanda de prendre des précautions et il faut faire attention au vol, à l' incendie et aux dégâts que produit l'humidité", expliqua l'architecte Oliver pendant qu'il contemplait un Matisse estimé à 20 millions de pesos argentins. Par conséquent, les agents de police en uniforme surveillent les salles, pour éviter les coups de canif de quelque admirateur possessif.

Cependant, le plus grand problème fut celui de l'emplacement: on dut exiler provisoirement le trésor impressionniste pour ouvrir le chemin aux passagers exceptionnels: de l'école des *Nabis* (Bonnard, Vuillard) et des *fauves* (Matisse, Dufy, Marquet) aux abstraits Bissière et Fautrier déplacent, pendant le mois et demi que dure l'exposition, les stables Toulouse-Lautrec et Degas. Les difficultés ne conclurent pas ici: il fallait combiner les couleurs explosives de la jeune génération, dont on offre cinq toiles par auteur. "C'est un drame de mélanger un Gischia et un Bazaine dans la même salle", raisonne Oliver. Pour résoudre ce contretemps, il essaya toutes les combinaisons possibles: "Il ne faut pas étourdir le visiteur."

Chaque maître est représenté par une seule œuvre. Le spectateur doit se contenter avec un Braque et un Utrillo, et il peut se plonger dans la production fructueuse et hétérogène des peintres actuels; l'un d'eux est le créateur du *tachisme*, Georges Mathieu, qui surprit Buenos Aires il y a quelques ans avec ses moustaches, ses déclarations et ses shows.

Avec les tableaux débarqua Marie-Noël Pradel (commissaire de l'exposition), en portant une note de Bernard Dorival pour le catalogue que lance le Musée de Beaux-Arts: 60 pages, 35 gravures et une biographie de chaque peintre. Le but de l'avant-propos explicatif consiste à souligner l'importance et la signification des mouvements qu'une grande partie du public connaît à peine par ouï-dire. Surréalisme, expressionnisme ou cubisme sont maintenant à la portée de n'importe qui se plaçant devant Miró ou Leger: il s'agit d'une expérience qui, parfois, met deux décades à se répéter.

[26] [Note de la rédaction]. « Pintura francesa : los millones ambulantes ». *Primera Plana.* Buenos Aires, 10 de agosto de 1965, p. 53.

Bref parcours par le collectionnisme d'art français

De l'éclectisme des collections de la fin du XIXè siècle -où un Ribera pouvait cohabiter sans conflits avec un Falguière- à celles plus spécialisées qui s'affirmèrent à partir des années 20 et 30 ou, déjà dans les années 40 celles qui se consacrèrent aux maîtres du XVIIè et XVIIIè siècles ou, finalement, celles de la fin des années 50 et du début des années 60, où le concept d'école fut dépassé vis-à-vis des expressions internationales de l'art contemporain, le collectionnisme d'art français dans notre milieu parcourut différentes instances. En même temps, les collectionneurs argentins assumèrent historiquement un rôle actif, en ouvrant au public leurs "galeries particulières", devenant des lieux obligés de visite -tel que José Prudencio Guerrico ou Angel Roverano-, en occupant des places importantes dans les institutions officielles -tel que Francisco Llobet ou Antonio Santamarina- ou, aussi, en associant leurs collections à des projets d'intervention culturelle plus étendus comme l'Institut Torcuato Di Tella.

➤ R.J.C. **La galerie Guerrico**[27]

Tout ce qui est nouveau, en matière d'art, nous éblouit et nous déroute, et plus encore s'il porte le cachet, la marque novatrice de la ville cosmopolite par excellence : Paris. Là-bas tout paraît mis en forme sur des bases touchant à l'intime, au subjectif, à l'idéalisme et à la symbolique, et si le courant à la mode égare plus d'un débutant, les ravages sont encore plus sérieux chez l'amateur de *bonne volonté.* En quelques années, celui-ci a vu se succéder les écoles, les goûts et les sentiments esthétiques les plus opposés, et il se retrouve plongé dans cette indécision pénible qui le fait trébucher à chaque pas et qui est la cause de tant d'errements.

Ainsi, nous qui vivons ici dans un environnement d'*enfance artistique*, où le collectionneur argentin tâtonne gauchement et s'avance souvent à l'aveuglette, les *achats de tableaux* révèlent soit un goût égaré, soit une désorientation déplorable dans le choix des galeries, tant en matière de peinture que de sculpture.

Il en est tout autrement pour la collection initiée par M. Manuel J. de Guerrico et poursuivie par son fils José Prudencio, qui dévoile un sens esthétique et un critère de vrai connaisseur, à l'opposé de cet élan de vanité ostentatoire qui prévaut souvent chez certaines personnes favorisées par la fortune. Le créateur de cette inestimable pinacothèque et son successeur ont choisi des tableaux, des sculptures, des aquarelles et des objets d'art, avec la minutie scrupuleuse de celui qui *voit et comprend*. Les pièces de grande valeur, acquises dans les salles de ventes et chez des particuliers, constituent la base de cette collection.

Notre commentaire sera bref et ne s'attardera pas sur tous les tableaux car le temps et l'espace nous manqueraient pour en donner ne serait-ce qu'un aperçu même superficiel. Il y a, en effet, des toiles admirables comme celles de G. Villamil qui, au nombre de quatorze (beaucoup plus nombreuses que dans n'importe quel musée ou galerie privée) font un heureux *pendant** à d'autres joyaux, réalisés par les peintres les plus célèbres. Tel un intéressant *Dauphin de France* déposant à la Sainte-Chapelle les reliques rapportées par Saint-Louis de Terre-Sainte, oeuvre consciencieuse de l'époque de la réaction de l'école française, au début de ce siècle, où sont représentés tous les personnages illustres du moment.

Des pièces remarquables en porcelaine de Saxe et de Sèvres, une collection d'éventails anciens de Watteau, une exceptionnelle collection numismatique et des antiquités de valeur incalculable, complètent cette célèbre exposition, enrichie d'année en année par M. José Prudencio de Guerrico. Son goût très sûr, façonné par sa vaste culture et son amour inconditionnel de l'art et de tout ce qui est beau, s'est affiné au cours de ses voyages en Europe et de ses longs séjours à Paris où il fréquentait les artistes les plus célèbres, les critiques les plus érudits et où il découvrait le renouveau des styles et des tendances dans les productions artistiques les plus remarquables.

La galerie Guerrico est un véritable temple de l'art qui peut servir de modèle aux jeunes qui se consacrent à la peinture à Buenos Aires. Quand on se trouve face à un tel raffinement esthétique, devant les innombrables beautés de cette collection, on comprend aisément que José Prudencio ait acquis une précision, pour ainsi dire mathématique, dans son jugement artistique. Il est le résultat d'une lutte sans merci du goût hérité et de la constante recherche de la découverte à l'encontre des innovations dangereuses qui éblouissent le novice sur le champ de bataille des musées, des expositions et des ateliers des maîtres les plus réputés de l'art contemporain.

Mais revenons à notre point de départ et commençons notre visite par le grand hall de la maison, dont nous reproduisons une vue, afin de mieux rendre la beauté de l'ensemble et l'excellente présentation de tous ces objets qui se trouvent au milieu des principaux *échantillons** de l'art moderne, qui surprennent et blessent la vue du spectateur curieux. Venons-en à la brève description annoncée.

Une toile de grandes dimensions attire notre attention : c'est un Grand Prix de l'Exposition de Paris de 1889. Il s'agit du célèbre tableau de Jules Le Febvre *Diane surprise au bain*, que nous reproduirons dans nos pages ultérieurement.

Toute description est de trop : les beaux visages étonnés des *baigneuses* révèlent la présence d'un observateur importun du sexe opposé. Cette toile admirable a les traits caractéristiques de l'école moderne française : splendeur du

[27] R. J. C. « La galería Guerrico ». *La Ilustración Sudamericana.* Buenos Aires, a. 4, n. 90, septiembre 16 de 1896, p. 391-394.

dessin, bonne composition, grande délicatesse et distinction des lignes, nuances agréables et une interprétation très juste des expressions des visages, notamment dans l'attitude énergique de la protagoniste surprise.

Ce tableau est flanqué de deux œuvres de Mariano Fortuny : *Le papillon*, une esquisse très réussie, et une belle *Odalisque* vêtue de bleu ciel et de blanc sur fond sombre. L'examen attentif de cette œuvre nous rappelle l'époque de son exécution, lorsque le grand maître de la couleur et de la facture - avec Rosales, Villegas, Madrazo, Morelli, Bertuny, Tusquets, Agrasot, Lorenzo Vallès, L. Álvarez et d'autres qui rejoignirent plus tard son école - se réunissaient, le soir, après le travail d'atelier, dans l'académie où a été réalisé parmi d'autres merveilles le petit tableau dont nous parlons. Par la suite, ce groupe d'artistes a fait honneur et rendu justice aux conseils et à l'école de l'illustre Fortuny, dont la mort prématurée a endeuillé ses amis et toute la peinture espagnole.

Poursuivons notre promenade : une marine de Ziem qui représente *Les jardins publics de Venise ; Les précieuses ridicules* de E. Bayard ; un paysage au pastel de Lhermitte ; un nu de Lynch ; un *Troupeau* de C. Jacque ; une *Vieille femme* de Ribot ; une *Marine* de Weber ; *Le Martyr* et un petit *Musicien* de L. Leloir ; des *Coutumes du XVIème Siècle* de F. Vinea ; un sympathique mousquetaire de Roybet ; des vaches de Van Marcke ; une tête de Henner, un joli groupe de juments et de poulains du spécialiste R. Goubie ; une petite tête de L. Deschamps suivis des *Ministres* et du *Buveur*, petit *panneau** de Salvador S. Barbudo.

E. Demartino est dignement représenté par trois superbes marines inspirées par les événements navals de 1826. Réalisées à la meilleure période de l'artiste, elles sont dépourvues de l'affectation de ses dernières années. Roman Rivera y figure aussi avec une de ses meilleures productions à tous points de vue, remarquable par la couleur, le dessin, la touche et le naturel. Il s'agit de la *Leçon de musique*, que nous nous promettons de reproduire bientôt dans ces pages.

Deux paysages de Daubigny et un autre de Corot ; le *Repos du modèle* de E. Sala et une esquisse de Checa, *Les marais pontins,* sont des œuvres remarquables de cette galerie.

Nous nous trouvons maintenant devant une autre toile de grandes dimensions, la plus grande de la collection dont la valeur est confirmée par l'écriteau qui précise « Médaille d'or, Exposition univ. 1889 ». Elle est de Gabriel Ferrier et s'intitule *Le printemps*.

La renaissance de la vie s'y manifeste dans la beauté de la nature vigoureuse ; le pinceau magique de l'artiste exprime le renouveau du sang et le jaillissement de la sève virile et féconde face à la vieillesse dolente.

Peint avec courage, le nu du vieil homme à droite est traité un peu à la manière de Ribera, tant la touche est nerveuse et le trait assuré.

Suivent un grand dessin de Meissonnier, le *Portrait du maréchal Ney*, que nous reproduisons dans ce numéro ; une *Caravane* de Pasini et une *Tête de femme* réalisée par Raimundo Madrazo, qui représente un beau type de femme, enveloppée dans des tulles roses et tenant un bouquet de roses à la main. La précision des voiles et le contraste qu'ils font avec la chair, possèdent la distinction et l'élégance qui caractérisent la peinture de cet artiste espagnol, si justement admiré dans le grand monde de l'art européen.

Ce grand salon – qui compte un riche mobilier d'art, une importante collection de médailles, des objets, des trophées et des armes anciennes, qui harmonisent avec l'ensemble – est complété par deux statues en marbre de A. Tantardini, *Le bain* et la dame du poème *Le soldat* de Manzzoni, modelées avec goût et souplesse ; deux figures en argent de Falconi et une magnifique terre cuite originale de Gustave Doré.

Les salles intérieures et la salle à manger

Dans ces pièces, la touche féminine est plus sensible que dans les autres : des meubles japonais et Louis XV, des *bibelots**, des pièces anciennes extraordinaires en ivoire, une collection d'éventails ainsi que des miniatures parfaitement choisies, notamment celles qui représentent des portraits de famille, portant les signatures de Hall, Huet et Guérin. Tout est élégamment disposé, avec ce goût raffiné et ce *bon ton* impossible à décrire mais que l'on ressent et que l'on voit partout, pour le plus grand bonheur des plus exigeants. Le visiteur y passe d'une grande maîtrise artistique à une nouveauté ingénieuse ; découvre ici un tableau de valeur sur un chevalet ou s'arrête là, devant des aquarelles admirables, parmi lesquelles il faut signaler un buste de Ch. Chaplin, *L'enlèvement* de C. Delort, très connu grâce aux excellentes reproductions qui en ont été faites, ainsi qu'une intéressante scène féline de Lambert et une *Sapho* de J. Spiridon.

La section des aquarelles est particulièrement bien pourvue, avec d'importants travaux de H. Marchetti en p*endant** : *Rencontre dans la forêt* et *La chaise à porteurs* ; une *Marine* de Demartino ; *Le cardinal* de G. Signorini ; une tête grandeur nature et *Le Héraut* de S. Barbudo ; des *Animaux* de Rosa Bonheur ; des roses de Madeleine Lemaire et un pastel de Rossano, le tout de très grande qualité.

Les meubles de la salle à manger, de la Renaissance italienne, sont richement sculptés et les peintures n'ont rien à envier à celles des salles précédentes. Une jolie tablette de Daniel Hernandez – *Rue à Capri* – y côtoie une toile de Deschamps, des esquisses de E. Scala et de J. Villegas, une *Tête* d'Andreotti, Domingo Muñoz, des S*ujets militaires*, une *Marine* de B. Galofre et une superbe plaque de cuivre du célèbre Johannes Fitt, le spécialiste des animaux.

Le cabinet de travail

Notre gravure montre une bonne partie de cette pièce riche et élégante, digne de la demeure d'un prince. C'est ici que se trouvent les quatorze Villamil, remarquables, à côté d'œuvres de Zurbaran, Rivera, Esquivel, Charpentier, Greuze, Dupré, Alonge,Titien, deux magnifiques toiles de Tiepolo, Vibrand, un *Portrait* par Van Dick, *Le savetier* de Horemans,

Van der Meulen, Van Hostade, une belle tête de Cupidon du célèbre Drouais, etc. Sont exposées ici les miniatures de la famille, un buste en marbre de Manuel de Guerrico, une petite corne d'abondance avec le portrait du général Castaños, peint par le célèbre Paco Domínguez, ainsi que de riches épées des XVIème et XVIIème siècles, de remarquables travaux d'incrustation, une tête en bronze d'après la *Diane* de Falguier, des petits bronzes et quelques curiosités, etc. Tout un monde en format réduit auquel s'ajoutent les œuvres apportées par les membres de cette honorable famille, à tel point éprise d'art, qu'elle mériterait la dénomination de *famille artistique*.

Cette galerie, ces objets que le talent et l'ingéniosité ont rapprochés de la fortune, égayent les tristes heures de M. de Guerrico, que les souffrances d'une longue et tenace maladie empêchent de prendre des initiatives fortes dans ce milieu artificiel, que nos goûts d'*enfance artistique* ont créé pour les beaux-arts. Quel meilleur mécène que M. Guerrico ? Qui pourrait, mieux que lui, guider de ses conseils et de son expérience notre jeunesse égarée, qui s'essaie à prendre son envol sur les premières marches de l'art ?

Nous déplorons, et l'art de notre pays avec nous, les malheureuses circonstances qui nous privent des enseignements de ce grand seigneur. En ce qui nous concerne, cet article constitue une modeste contribution à l'art et un acte de sincère justice. Nous continuerons de reproduire dans ces pages d'autres œuvres de sa collection, en guise d'hommage aussi humble que spontané.

➤ Martin S. Noël. **Les maîtres français du XIXème Siècle dans la collection Antonio Santamarina**[28]

L'intérêt suscité par la pinacothèque de M. Antonio Santamarina a été d'autant plus vif qu'elle réunit les oeuvres les plus remarquables des maîtres de l'art, choisies avec une intelligence rare et exposées dans un environnement de grande élégance. A leur vue, nous avons éprouvé une sensation que seule la beauté peut procurer et qui nous élève vers le bien et l'ennoblissement de l'esprit.

Bien qu'elle compte d'innombrables exemplaires d'époques et d'écoles différentes, nous nous bornerons à commenter ici les oeuvres des artistes français du XIXème siècle ; ce siècle qui a vu éclore la révolution romantique et qui a façonné, en parallèle, une évolution singulière de la peinture. Ce sont ces oeuvres qui, à notre avis, caractérisent le mieux cette collection, autant par leur grande valeur que par l'homogénéité de l'ensemble, manifestation éloquente de la culture et de l'esprit sélectif du collectionneur.

Alignés en heureuse eurythmie, ces tableaux résument à eux seuls les tendances des différentes écoles. Tous les mouvements - néo-grecs, symbolistes, romantiques, idéalistes, phalanstériens, réalistes et naturalistes - y ont leur place et nous parlent des antagonismes historiques et des périodes de transition en suscitant, par leur fracas esthétique, les émotions les plus délectables.

C'est le portrait d'Isabey par Gérard qui annonce l'ère des grandes controverses. Celui qui fut le peintre des dames exquises et des paladins galants, est représenté en buste. Sur un fond gris foncé se détachent un visage pâle aux yeux bleus et le buste serré dans une veste jaune clair. Le disciple de David s'écarte déjà de l'académisme néo-grec et essaie de marier le souci de réalisme et les méthodes apprises dans l'atelier du maître ; ce portrait est l'expression mûre de son esprit raffiné et aristocratique. C'est, dans son ensemble, un modèle de naturel et de simplicité : la touche fine caresse le tout avec virtuosité et la pâte ne s'épaissit qu'aux endroits qui doivent ressortir, soit par la force de la couleur soit par la concentration de la lumière. Ainsi, sur la palette élégamment tenue de la main droite, se succèdent des taches pâteuses de vermillon, d'ocre, de blanc et de terre de Sienne ; les plis de la veste apparaissent nettement, enrichis par la matière, dans les parties claires et, inversement, tamisés et fluides dans l'ombre. La trame noueuse de la toile a absorbé par endroits les épaisses superpositions, ce qui contribue, avec la patine du temps, a donner plus d'harmonie et de cohésion aux différents éléments du portrait.

Parce qu'elle représente merveilleusement l'école intermédiaire entre le davidisme et le romantisme, cette oeuvre si évocatrice, nous prédispose à la contemplation de la *Mise au tombeau* d'Eugène Delacroix.

Nous avons là, nous semble-t-il, une de ces compositions que le maître des grandes orchestrations picturales concevait là-bas, sous la lumière douteuse de la lampe, dans sa modeste demeure de Champrosay, au cours de longues nuits nostalgiques, harcelé par ses profondes contradictions spirituelles.

L'élève révolutionnaire et brillant de Pierre Guérin, renonce ici aux procédés ampoulés consacrés par *Les massacres de Scio*, *Dante et Virgile* et *La barricade*. On n'y décèle pas non plus l'influence des Anglais John Constable et Bonnington. Pour notre part, nous pensons plutôt que Delacroix s'est souvenu, au moment de donner corps aux images de cette scène, de son vieil ami, son véritable maître spirituel, Théodore Géricault. *Le radeau de la Méduse* est le noble ancêtre de ce tableau. Dans une ambiance nocturne, par les creux sordides d'une caverne, descend un cortège biblique ; le corps du Rédempteur apparaît livide sur le blanc linceul, transporté par trois hommes capricieusement vêtus. Ils sont au premier plan, avec un quatrième personnage, dont on ne voit que le dos, portant une torche qui flamboie dans l'ombre funeste. Le groupe - complété par une vierge de douleur, véritable complainte de piété - montre le lieu de la sépulture ; plus loin, dans les profondeurs, se dessine le reste du cortège : une rangée de trois personnages, l'un jaune,

[28] Martín S. Noel. « Los maestros franceses del siglo XIX en la colección de don Antonio Santamarina ». *Plus Ultra*. Buenos Aires, a. 1, n. 4, junio de 1916, [s.p.].

l'autre bleu et le troisième rouge vermillon, encapuchonnés. Un peu plus loin, une quatrième figure, voûtée, descend les marches en serrant dans ses bras un vase en argile. Tout le drame se joue dans les profondes demi-teintes du souterrain lugubre, à la seule lumière de la flamme jaune de la torche et des quelques lueurs qui filtrent d'un dehors que l'on suppose diaphane et souriant. La plainte rythmée des attitudes, les visages émaciés et dolents, à peine adoucis par la résignation mystique, contribuent à créer cet effet d'angoisse exquise.

Quant à la manière, elle est ample et très libre dans les personnages du premier plan, notamment celui qui est hardiment présenté de profil ; ceux du fond sont modelés avec béatitude. La facture solide met en valeur les rouges et les bleus des manteaux et des capes ; la note blanche du suaire triomphe, soutenue par la terre de Sienne bitumineuse qui se répand sur les rochers et les dalles, sous la poussée d'une brosse nerveuse et passionnée. Devant cet épisode plaintif de la bible séculaire, oeuvre d'un grand maître, nous retrouvons avec plaisir ces mots de Théophile Silvestre à son propos : « *C'était un peintre de grande race qui portait un soleil dans sa tête et des tourments dans son cœur, qui pendant quarante ans a parcouru tout le registre des passions humaines et dont le pinceau grandiose, terrible et doux, passait des saints aux guerriers, des guerriers aux saints, des saints aux amants, des amants aux tigres et des tigres aux fleurs.* »

Si l'homme Delacroix avait un abord froid et dissimulait avec pudeur sa sensibilité et son amour ardent du bien et du beau sous un pâle manteau de glace, le pur artiste, lui, se livrait en holocauste à ses imaginations fiévreuses et à ses amis secrets de prédilection.

Trois oeuvres portant les signatures d'Isabey, Lami et Decamps complètent la représentation de cette période. Celles des deux premiers obéissent fidèlement au concept pictural, largement commenté, de ces maîtres. Celle de Decamps est un sépia symbolique de petit format : sur un plateau chaotique, entre les rochers et les broussailles, une fumée mystérieuse s'échappe subrepticement, à la fois support et enveloppe d'une figure emblématique; deux pèlerins sont à genoux en attitude pieuse. Dans cette scène, où plane l'exotisme du voyage du peintre à Smyrne, s'affirment les qualités d'un virtuose de la peinture de chevalet. *Le rémouleur* et la *Sortie de l'école turque* ne sont pas étrangères à cette eau-forte dont les blancs de la *gouache* et les retouches en sépia se parent, autant par le dessin que par le modelé, de la fermeté de la peinture à l'huile.

Cependant, malgré la forte présence de la peinture de genre des premiers innovateurs, ce sont les paysagistes de 1830 qui l'emportent.

Le moulin de Jules Dupré est le premier tableau de cette école. Un vieux moulin bat le ciel nuageux de ses ailes noires ; par le chemin large et brun progresse un troupeau blanc, longeant un fossé où ruissellent les eaux d'une pluie récente. Rien de plus simple ni de plus harmonieux. Tout est compris dans une douce succession de tons cuivrés, rehaussée par le modelé vigoureux de la terre et la distribution de la lumière qui en font l'unité mélodique. Ce moulin mélancolique de Dupré est un excellent témoignage du mariage réussi du legs de Paul Huet et de l'école anglaise.

Le romantique des romantiques, Narcisse Virgile Diaz, est représenté par une scène aux couleurs tragiques : un chasseur et son chien traversent rapidement une prairie cernée de nuages menaçants ; les arbres et le ciel semblent gémir sous la poussée de la tempête ; il n'y a que des notes sombres, annonciatrices d'une catastrophe naturelle. C'est réalisé de près : les verts extrêmement riches sont rendus soit par des empâtements habiles, soit par des grattages opportuns. Le lyrisme de Diaz y est savamment exprimé, les indications violentes mettent à nu son amour exalté et poétique de la nature.

De l'exquis Corot, nous admirons un paysage simple, dépourvu de nymphes, de dryades ou d'hamadryades surgies des étangs ou des forêts embaumées. Elles ont laissé la place à une frêle bergère tout juste ébauchée à côté d'une vache paisible. Elles se trouvent à l'orée d'un bois dont les derniers branchages se découpent contre le ciel ; plus loin, des chaumières penchées sont surmontées par un clocher. Une large couche verte, qui couvre les deux tiers de la toile, offre une synthèse de la pratique du paysagiste. Sur des fonds simplement brossés se détache le feuillage réalisé en touches lumineuses.

Par son esprit paisible et sa facture simpliste, cette oeuvre semble nous expliquer à elle seule le pourquoi de la tendance naturaliste.

Lorsque l'observation assidue de la nature est venue calmer l'enthousiasme des premiers lyriques du romantisme, une génération de nouveaux réactionnaires commençait à se former. Les uns et les autres se sont consacrés à des réalisations proches, suivant un cheminement analogue. Et c'est là que Daubigny fait son entrée pour illustrer ces propos avec une représentation sincère d'un bras de rivière, probablement la Seine. On y entend presque le murmure impressionniste, nourri par le réveil d'un réalisme sentimental dans lequel s'insinuent les envies d'atmosphère et de lumière vraies. Que d'éloquence dans ces eaux calmes qui glissent au milieu du silence et des senteurs intenses du printemps !

Constant Troyon, l'interprète des ruminants impassibles, nous éclaire davantage sur l'idéal naturaliste, avec un sujet délicieusement vrai. Ce sont deux vaches, l'une blanche l'autre noire, derrière lesquelles marchent dans la campagne ondulée, deux cabris suivis de leur berger. L'éveil vigoureux de la terre imprègne de solennité la beauté fraîche et verte de la riche campagne normande. La vache noire est nimbée dans une aube triste alors que l'herbe, humide et tendre, brille au point du jour. Le sol et l'herbage sont rendus par des touches brèves (timides annonciatrices du divisionnisme) alors que les nuages, balayés à grands traits, semblent se soumettre à l'emprise du vent.

Charles Jacque, précurseur de Millet ; Octave Tassaert, le traducteur sincère des élucubrations séraphiques, littérairement lié par Lamartine et Alfred de Vigny aux mystiques laonnais, et Adolphe Cals, qui a trouvé dans les scènes modestes du peuple ouvrier les premiers sujets du réalisme, complètent ce cycle et comblent la parenthèse entre l'éco-

le de Robinson et ceux qui, de 1848 à 1870, ont constamment renouvelé les modismes picturaux. Le temps est venu des grandes franchises, le gothisme jette ses derniers feux et l'austère Courbet, en terrassant les vices des nouvelles nostalgies formulistes, cimente le réalisme dans une leçon saine et brutale intitulée *L'enterrement d'Ornans*.

Son émule modeste et ironique, Honoré Daumier, propose une remémoration historique à travers une eau-forte caricaturale : un juge pontifiant paraît réprimander un prévenu ; derrière, penchés sur leurs pupitres, ses illustres confrères commentent le fait. Outre ses grandes qualités d'humoriste qui en font l'essentiel de sa renommée, Daumier fait preuve d'une vigueur rare et profonde dans la caractérisation de ses personnages. Un parallèle pourrait être établi entre ses travaux inspirés par le petit peuple de Paris et les rustres paysans français que Millet faisait communier avec la mère nature aux heures de recueillement. Le *grand enfant distrait et bienveillant* dépeignait dans ces dessins satyriques des types populaires, avec des traits aiguisés par la férocité de sa propre simplicité et de sa vision mordante.

Ziem et Harpignies sont des peintres contemporains de l'humoriste, qui ont fréquenté les poètes réalistes et dont la production continue de nos jours. Du premier nous admirons deux *Venise* parées par le mirage d'une étonnante polychromie et, du second, un paysage décoratif traité avec élégance et dextérité.

J.L.E. Meissonnier est présent avec une petite toile bien équilibrée et exécutée avec minutie et précision. Un paysage d'Eugène Fromentin mérite que l'on s'y attarde : sous un ciel gris sont rassemblés, près d'une tente et d'un vieil arbre, plusieurs chevaux dont les crinières flottent au gré de la brise ; l'un hennit, l'autre paît et les autres regardent la prairie. Par le sentier s'avance un troupeau de brebis minuscules. Les champs verts s'estompent vers l'horizon, grâce aux nuances neutres posées dans une savante relation des valeurs. Les chevaux présentent des traits curieux, on dirait que leur beauté physique est exaltée par un élan inconnu qui les pousse plus loin, comme s'ils aspiraient à devenir des centaures. La vaste culture classique de l'auteur des *Maîtres d'autrefois* et les récits de son voyage à Biskra, expliquent en partie ce sentiment mi-classique, mi-exotique. Quel dommage que le peintre littérateur, trop assujetti aux technicismes anciens n'ait pas réalisé son oeuvre d'une manière plus libre, plus personnelle !

Nous sommes maintenant devant une oeuvre pâle d'une lividité voluptueuse. Il s'agit d'une étude parfaitement achevée de Jean-Jacques Henner. C'est le triomphe émotif de la beauté plastique qui associe, grâce à la fine personnalité de l'artiste alsacien, le réalisme mesuré de Courbet à la tradition holbeinienne.

La danse, de Fantin-Latour, appartient à la dernière période du peintre ; c'est la sœur cadette de cette symphonie picturale du musée de Pau appelée *Les danses*, qui avait été présentée au salon de 1891. Sous l'influence musicale de Wagner, de Berlioz et de Brahms, Fantin-Latour est arrivé à imaginer ces compositions dans lesquelles la mélodie de la couleur joue amoureusement avec la cadence des lignes. Une danseuse enveloppée de gaze blanche, un péristyle gris, un fond de jardin. Plusieurs belles femmes l'entourent ensorcelées par une mélodie paradisiaque. Leurs tenues, leurs chairs, les plantes, les robes, son caressées par un pinceau subtil, dévot de la déesse harmonie.

Nos devons citer aussi Théodule Ribot, Neuville, Chaplin, Boudin, Léon Lhermitte, Lépine, Boitet, Bail, Bougereau, Veyrassat, Charles Cottet, René Ménard, Lucien Simon, Caro-Delvaille, Le Sidaner et Forain. Leurs noms suffisent à montrer, puisque nous ne pouvons pas décrire ici leurs oeuvres, que la dernière étape de cette évolution est, elle aussi, très dignement représentée dans cette collection.

Nous avons omis intentionnellement le nom d'Eugène Carrière. Deux toiles très importantes apportent la leçon du maître moderne du clair-obscur et font que son talent généreux tient une place de privilège dans notre souvenir. Dans une pénombre vaporeuse, des demi-teintes noyées dans l'ombre laissent transparaître le visage douloureux d'une femme et la tête d'un homme aux cheveux cuivrés, dont l'expression traduit la douceur de ne plus exister. L'austérité de la conception morale et philosophique qui a marqué les dernières années de l'artiste, est présente au-delà des formes lesquelles, pour une plus grande abstraction, s'affranchissent des lignes et se fondent dans un chaos indéfinissable et vibrant.

Nous serions comblés au-delà de nos espérances si ces quelques commentaires épars pouvaient communiquer au lecteur le respect que nous éprouvons pour les maîtres qui, entre 1801 et 1906, ont accompli la noble tâche de renouveler l'art de la peinture, parallèlement à l'évolution des esprits. Il est presque superflu d'ajouter que la pinacothèque dont nous parlons est un lieu sûr pour la méditation et l'enseignement. Les connaissances et la clairvoyance de son créateur en font un véritable trésor artistique argentin. L'altruisme de Monsieur Santamarina en a fait un bien national ; ce n'est plus un joyau hermétiquement fermé aux regards avides et curieux mais, bien au contraire, une richesse offerte à tous ceux qui voudraient connaître l'héritage des érudits de jadis et de naguère.

➤ Eduardo Eiriz Maglione. **La collection de M. Rafael Crespo**[29]

Gris, Marcoussis, Carra, Matisse, Braque, Gontcharova, Kandinsky, Kokoschka, Lurçat, en sont absents. En revanche, Derain, Chagall, Soutine, Rouault, Pascin, bien représentés, satisfont la légitime curiosité des plus intelligents de nos artistes plastiques et connaisseurs. Je reconnais que cette introduction est peu sympathique, voire déloyale, parce que, s'il m'arrive d'oublier plusieurs éminences de la peinture moderne dans la confortable liste du début, comment ne pas justifier ces absences, ces vides, dans une collection personnelle, constituée lorsque les cotations étaient élevées et quand l'intérêt pour les nouvelles valeurs de la plastique universelle atteignait au maximum ? L'effort de M. Rafael A.

[29] Eduardo Eiriz Maglione. « La colección de don Rafael Crespo ». *Forma*. Buenos Aires, n. 2, septiembre de 1936, p. 10-13.

Crespo est exemplaire et je ne peux ni ne dois le ternir ou l'amoindrir par des objections, puisque je connais la grande difficulté qu'il y a à réunir tous ces artistes dans une seule collection privée.

Peu de villes connaissent la peinture moderne aussi bien que Buenos Aires. La sculpture, au contraire, y est méconnue à l'exception de deux artistes : Mestrovic et Sintenis.

Ces dix dernières années, des expositions d'œuvres de grande valeur ont été organisées autour de l'école de Paris, dont celles soutenues par l'Association Française d'Expansion et d'Echanges Artistiques (Galerie des Amis de l'Art) ; celles, nombreuses, présentées par M. Federico Müller, seul ou avec l'apport des galeries Druet et Marcel Bernheim de Paris et de Mlle Raymonde Latour ainsi que par M. Jean Conrard, avec des tableaux provenant des galeries parisiennes de MM. Bernheim, Bernier, J. Bucher, Druet, L. Marseille, Vildrac, Zborowski, Zak, etc. La dernière a eu lieu il y a quelques semaines à la galerie Müller. Grâce à ces expositions, Modigliani, Picasso, Utrillo, Vlaminck, Friesz, Asselin, Marquet, Kisling et d'autres sont devenus familiers de nos milieux artistiques.

Il serait injuste de passer sous silence une exposition de 53 reproductions admirables, réunies à la galerie Signo (1933) par mon excellent ami Leonardo Estarico, dans un but évidemment didactique.

Marc Chagall, un des premiers peintres russes, nous a fait parvenir une gravure en couleurs réalisée en 1930, *Le rabbin*, et trois aquarelles de 1931 : *Cheval avec parapluie, Portrait* et *La visite des anges*. Nous n'en avons pas d'autres en mémoire, mais nous pensons qu'il n'y avait pas d'autres travaux de cet artiste original. Dans l'exposition de reproductions de Signo, il était représenté par *L'égorgé*.

Dans nos conversations, nous avons évoqué des reproductions notoires ou célèbres des œuvres de Chagall, publiées dans des livres, des monographies et des revues européennes, telles que le *Juif en prière* (1914), le *Vert juillet* (1914), *La Maison bleue*, *Le Cimetière juif de Witebsk, La promenade, L'anniversaire,* plusieurs scènes amoureuses ainsi que des paysages végétaux et architecturaux datant de 1926 (par exemple, *Le clocher*). Certaines de ces réalisations ont été reproduites en couleurs dans les pages de l'exigeante revue russe *Jar-Ptitza* (1923).

Mais Buenos Aires n'a fait la connaissance de Chagall qu'à travers une grande toile, *Les amoureux* (1,17 de hauteur sur 0,89) qui exprime avec éloquence son lyrisme exalté, sa fantaisie slave, son romantisme, sa poésie, faite de tendresse, de grâce et de naïveté. Tout cela flotte dans ses images émouvantes et ses paysages, caractérisant ainsi une peinture qui est pourtant dépourvue de l'étrange hallucination propre au grand visionnaire. Comment est-ce exprimé ? Par des formes évanescentes, des finesses chromatiques, des nuances d'une subtilité insoupçonnée ainsi que par l'opulence des gammes : carmins, violets, bleus, verts. Polychromie excessive ? Peut-être. Fastidieuse superposition des nuances ? Voire. Mais reprenons-nous : regardez le visage de la femme, son expression tendre, la naïveté de son petit col brodé, les feuilles qui l'entourent…

Les subtilités chromatiques, les formes estompées et la force lyrique de Chagall ne s'opposent pas à celles de Raul Soldi, bien qu'ils ne soient pas des peintres très proches. Rappelons-nous à ce propos son *Arlequin chantant*, une huile excellente et très remarquée au IV Salon de La Plata et sa *Journée ensoleillée*, récemment exposée au Salon National.

De part et d'autre du Chagall sont accrochées deux *gouaches** de Georges Rouault, *Monsieur Hector* et *Clown*, au dessin synthétique et puissant, fait de traits noirs violents et épais. Le contraste est saisissant. A la délicatesse, à la tendresse et au lyrisme de Chagall répondent la brusquerie, l'âpreté et la rudesse brutale de Rouault. Admirable brutalité. La peinture des *Amoureux* est féminisante, mieux : elle est féminine. Tandis que les deux figures de Rouault débordent de virilité. Un dessin doux et estompé, des nuances variées, claires et gaies chez l'un ; un dessin puissant, rude et massif chez l'autre, dont la sévère économie chromatique est dominée par le noir. Deux extrêmes. Nous ne connaissions pas Rouault, dont les dons d'artiste, de technicien accompli et de grand dessinateur sont indiscutables. Mon ami, homme avisé s'il en est, Jorge Larco, conserve dans sa riche bibliothèque une abondante série de reproductions de tableaux et de dessins de Rouault, où il est aisé de constater ces qualités et ces valeurs.

J'ai pu admirer les toiles exposées en compagnie de plusieurs artistes et j'ai remarqué que les deux travaux de Rouault les intéressaient peu ou pas du tout. Pourquoi ?

P. Guiboud-Ribaud, *avocat à la cour**, dans son intéressant et agressif ouvrage *Les tartuffes de l'art*, s'est impitoyablement attaqué au peintre.

Rouault a son équivalent en Italie : c'est Sironi.

Un autre artiste délaissé par les organisateurs d'expositions est Jules Pascin, d'origine bulgare et citoyen américain.

Lorsque j'écris sur la peinture moderne, plutôt très moderne, je n'oublie jamais de parcourir les pages des *Berceaux de la jeune peinture*, du critique français André Warnod, un livre qui n'est pas très profond mais qui illustre et donne des informations sur les activités, la vie et les différents aspects des mouvances montmartroises et parnassiennes. Dans cet ouvrage, Warnod est aussi sobre et réservé à l'égard du grand André Derain qu'il est expressif et disert à propos de Jules Pascin. Il lui consacre un chapitre qui commence ainsi : « *S'il nous fallait désigner un seul peintre, capable de représenter toutes les forces vives qui animent Montparnasse, nous n'hésiterions pas : nous nommerions Pascin* ». Il ajoute que c'est un des rares artistes contemporains capables d'exprimer notre époque inquiète et tourmentée. Il le considère le plus tendre des peintres d'enfants. Dans la collection qui nous occupe il y a un bel exemple de cette production : la *Fillette au ruban rouge*, aux suavités terreuses et à la sombre légèreté.

L'équivalent de Pascin en Argentine est Victor Pissarro, l'auteur talentueux du *Portrait de petite fille*, exposé au dernier salon.

Incontestablement, les trois huiles de Charles Soutine tranchent sur l'ensemble et traduisent brillamment la maîtrise de ce peintre russe. Les trois tableaux résistent à l'analyse. Il s'agit de deux figures très suggestives et intensément humaines - un *Portrait de femme* en rouge, bleu et noir et *Le valet,* tout en nuances de rouge - et d'un *Paysage*. Il est vraiment beau ce paysage, épuré, cadre exceptionnel pour des héros dignes des mille et une nuits. Observez l'arbre au premier plan, la qualité des verts du feuillage, le tronc bifurqué et la base circulaire ; admirez le fond clair du hameau qui met l'arbre en valeur et n'oubliez pas ce petit personnage à peine esquissé qui court et s'enfuit. Un bijou.

Or, mon admiration enthousiaste, plus circonspecte que magnanime pour le *Paysage* de Soutine, ne prétend pas lui attribuer une importance démesurée aux problèmes et aux valeurs techniques. Les problèmes qu'il pose sont plutôt limités, mais ses valeurs, ses clartés limpides, tellement filtrées, expurgées, m'autorisent à affirmer que c'est un des plus beaux paysages modernes venus d'Europe.

Que ceux qui déplorent et reprochent le manque d'« esprit », de « sentiment », de « poésie » et d' « émotion » dans l'art moderne - chargé, bien au contraire, de véritable esprit, de vrais sentiments, de véritable poésie – s'arrêtent un instant devant ce bref paysage de Soutine, la fillette assise de Pascin ou les amoureux de Chagall. Et cette liste pourrait s'étendre à l'infini : les personnages de Modigliani, les paysages d'Utrillo…

André Derain est le cinquième des peintres presque inconnus parmi nous. Il est à l'école de Paris ce que Manet a été à l'école impressionniste. Derain est fils de Manet. Je suis séduit par l'étude de l'œuvre de ce peintre français, auquel Jorge Larco consacre un excellent article dans ce numéro de *Forma*. Je me limiterai à censurer ouvertement le *Portrait de Vlaminck*, une plaisanterie qui lui fait tort, et à souligner la facilité assurée, l'adroite agilité, la simplicité magistrale, la synthèse serrée qui caractérisent son *Nu* sculptural dont le visage, le cou, les bras et les seins sont franchement soulignés de traits bruns. Derain est aussi représenté par un *Torse nu de femme*.

Intrépide, j'exprime ici ma préférence (discutable, j'en conviens) pour cette petite *Tête blonde* (Exposition de peinture moderne française, galerie Müller, août 1936). Comme je l'ai exprimé auparavant « [c'est une œuvre] *qu'un regard insuffisamment éduqué et peu connaisseur est incapable de saisir complètement. Avec peu de moyens, sans effort et avec une réelle maîtrise, cette petite tête est modelée par des ombres aussi subtiles que transparentes. Observez les lumières sur le front, les pommettes et le nez. Plus on regarde cette toile, plus elle plaît* ».

Toulouse-Lautrec se laisse entrevoir, se faufile, dans un pastel élégant et nerveux mais de portée limitée de Pablo Ruiz Picasso, intitulé *Au Moulin Rouge*. Je transcris ici les propos d'un compatriote de Picasso, Juan de la Encina (*Critiques en marge*), que je considère intéressants et pertinents : « *Pour moi, Picasso est un peintre de talent, mais en aucun cas un précurseur de temps nouveaux ni ou ouvreur de nouveaux chemins. Plutôt qu'un initiateur il est un épigone, un rhapsode* ». « *Picasso sait tout et il imite et reproduit tout* ». « *Il est doué d'un magnifique talent mimétique. Parfois il ressemble à Manet ; parfois il s'installe dans l'architecture inachevée de Cézanne ; par moments il se confond avec Gauguin ou c'est Toulouse-Lautrec qui en fait les frais. Celui qui contemplerait uniquement ses plaisanteries cubistes, ne pourrait imaginer facilement que ce même artiste est l'un de ceux qui ont le mieux compris et suivi le style rigoureux d'Ingres. Et, pourtant, le compère Ingres l'a souvent pris par la main… Ingres et aussi le patriarche byzantino-tolédan Doménico le Grec*[30] ». De nombreuses influences affleurent, en effet, dans l'œuvre de Picasso ; mais il est vrai aussi qu'il a ouvert de nouveaux, de véritables chemins. Une de ces influences est celle de Toulouse-Lautrec. Nous l'avions déjà perçue dans la toile de 1900, *Bal au Moulin de la Galette* (Exposition individuelle de 1934, galerie Müller) et nous la voyons encore aujourd'hui dans ce pastel. Oui, Toulouse-Lautrec « en fait les frais ». A quoi obéit ce *roulement** ? Est-ce le fruit d'un désaccord perpétuel ? Ramon Gomez de la Serna, qui a étudié son ami « Napoléon-Picasso », probablement avant tout autre Espagnol, explique ce polymorphisme contradictoire : « *Picasso se renouvelle parce qu'il sait que travailler pour des écoles, en peinture, est ce qui fatigue le plus dans la vie* ». « *Picasso est une grande leçon et c'est pourquoi cohabitent en lui des préoccupations perpétuellement contradictoires* ». « *Picasso modifie l'effigie des billets qu'il lance dès qu'il les trouve falsifiés* » (*Ismes*). Mais il convient de préciser que Toulouse-Lautrec, le Greco, etc. l'ont marqué essentiellement dans sa jeunesse, pendant ses périodes de formation (rappelons, par exemple, qu'il a peint le *Bal au Moulin de la Galette* à l'âge de 19 ans) et que le ou les aspects de l'œuvre du multiple Picasso qui lui valurent le sceptre universel, sont essentiellement *picassiens*. Picasso est, donc, à la fois plagiaire et original, imitateur et créateur.

Amédée Modigliani est mort en 1920. Sa renommée est immense. Il a été souvent représenté dans les expositions de Buenos Aires. L'une de ses principales réalisations est dans notre musée national, le *Buste de femme*, qui hier encore faisait partie de la collection de M. Atilio Larco. J'ai entendu dire que Modigliani avait accroché cette huile réussie, originale et tendre, à la tête de son lit et qu'elle y est restée jusqu'au jour de son suicide. M. Rafael Crespo a réuni six œuvres du peintre, quatre portraits de femme, un portrait d'enfant et un nu féminin, d'une valeur exceptionnelle, qui étaient méconnues parmi nous. Le nu horizontal se découpe sur un fond de rouges carmin et laque. Le *Portrait d'enfant* et le *Portrait de femme* – figure suggestive placée diagonalement – constituent des choix avisés. Modigliani, « le Botticelli moderne », est un des *fauves** les mieux acceptés aujourd'hui. Warnod écrit à son propos : « *Une œuvre d'exception, trop personnelle, à notre avis, pour susciter des disciples* ».

Depuis la rue du Mont-Cenis, dans la célèbre banlieue de Montmartre, Maurice Utrillo a peint, un jour de neige, de ciel sombre et de toitures blanches, l'humble demeure de Berlioz, proche de celle de Mimi Pinson. *Maison de Berlioz*

[30] NduT : Domenicos Theotokopoulos (Le Greco).

est le titre de ce paysage remarquable qui fait partie de la collection qui nos occupe. Je connaissais un dessin médiocre de l'année 1922, dans lequel Utrillo reproduisait le même coin de rue vu d'une perspective opposée. Le fronton simple de la chapelle d'Ivry, découpé par trois minces troncs parallèles, est d'ailleurs le sujet d'un autre tableau à la conception linéaire. Warnod signale la « puissance mystique » de ses cathédrales ; mysticisme qui imprègne aussi le carton de *La chapelle d'Ivry*. Dans la série des cathédrales, basiliques et églises d'Utrillo – reproduites par la maison d'éditions Crès – on remarque *Notre Dame*, des années 1913 et 1927. Adolfo Basler, qui a étudié Utrillo dans plusieurs de ses ouvrages, le voit comme « *le peintre le plus représentatif de notre époque* ».

Si Modigliani est bien représenté dans notre musée, l'importance de Maurice de Vlaminck n'y est pas en reste, grâce à la *Place de la Mairie*, qui appartenait, il n'y a pas longtemps, à M. Atilio Larco. Malgré l'observation réitérée de cet angoissant paysage grisâtre, j'ai été attiré par l'espace d'un *Paysage*, herbeux, dense, fort, aux touches fermes et courageuses. Vlaminck est incontestablement « *un grand imaginatif* » (Georges Duhamel).

Les représentants dans cette collection de la peinture imaginative absolue ou presque absolue et de la peinture abstraite sont : A. Beaudin, F. Bores, F. Cossio, H. Viñes. *L'homme au chapeau haut de forme* (1928), huile de l'Espagnol Francisco Cossio – toujours méconnu à Buenos Aires - a été reproduit par la revue française *Cahiers d'art* dans son numéro 7 de 1929). Cette œuvre et les solides natures mortes publiées dans ce numéro et le suivant suffisent pour apprécier la grande technique du peintre. Délicat et ténu est le coloris de la *Femme tricotant* (1931) de Francisco Bores, qui fait preuve de plus de vigueur dans la *Nature morte* (1930). Pour sa part, Hernando Viñes schématise les formes dans *La lavandière* (1930) et dans *Repos* (1930).

Les reflets submergent les figures de Maria Blanchard, qui auraient gagné à être plus synthétiques. De cette artiste nous avons vu en 1926 (chez les Amis de l'Art) deux pastels qui ne passaient pas inaperçus dans cet important ensemble de peinture moderne.

Nous ne connaissons pas de personnages de Kees Van Dongen supérieures au *Portrait de miss Tamiris*. Nous mettons sur un même plan, la petite *Venise*, ces deux huiles étant très au-dessus du niveau moyen de sa production.

Et il manque encore plusieurs peintres - Bosshard, Fautrier, Goerg, Laurencin, Lhote- mais je me suis déjà trop étendu.

➤ Rafael A. Bullrich. **Avant-propos**[31]

Corot n'a pas un bon public à Buenos Aires. C'est un "incompris." Peut-être par manque de préparation technique ou de sensibilité de la part de ceux qui regardent ses tableaux sans "les voir", avec cette vision superficielle de celui qui n'arrive pas à percer le doux charme qu'émanent ses modestes toiles grises.

Il résulte fréquemment décourageant observer l'expression silencieuse du visiteur de la pinacothèque publique ou privée, devant un tableau de Corot. La vue muette se prolonge indéfiniment sans qu'une réflexion judicieuse extériorise le sentir du spectateur ou une conclusion de bêtise ineffable nous fasse rappeler la phrase de l'illustre critique: *jamais on ne dit autant de bêtises que devant un tableau*. Et cela explique pourquoi, dans cette ville si déconcertante dans ses extériorisations culturelles, on voit le cas que, dans les ventes aux enchères, les Bouguereau, les Chabas, les Barbudo, les Roybet, les Sotomayor, les Mancini, les Veyrassat, les Bail, s'élèvent à des prix exorbitants et, au contraire, un Corot n'atteint sûrement pas la cotation avec laquelle il est estimé dans les galeries d'Europe ou des États-Unis.

Il est vrai qu'on tissa autour du délicieux Maître une légende qui réprime l' enthousiasme des collectionneurs et des spectateurs qui vont aux ventes aux enchères et qui devint populaire: tous les "Corot" sont faux, il n'y a pas un seul authentique. On dit que seulement en Amérique du Nord il y a plus de trois mille "Corot", l'œuvre totale du Maître ne s'élevant pas à ce chiffre, etc., etc. C'est donc de bon ton et de critique prudent de froncer les sourcils devant un tableau de Corot, même le plus authentique et exclamer avec une réserve prudente: "il paraît bon... s'il n'est pas faux...."

Personne ne conteste que l'essor obtenu par les œuvres du glorieux vieillard de Ville D'Avray tenta et tente encore les faussaires, toujours à la recherche de victimes imprudentes. Dans son œuvre documentée, Etienne Moreau-Nélaton affirme que, même pendant la vie de Corot, on falsifiait ses tableaux. Bertin, Français, Defaux, Lavieille, Trouillebert, De Cock, Dutilleux et d'autres qui furent ses contemporains et ses imitateurs à plus petite ou à plus grande échelle, furent dépouillés de ses œuvres signées avec le nom magique, en leur assurant une cotation plus élevée et, même aujourd'hui, apparaissent de grossiers "pastiches" de Corot, frais, récemment peints, qui ajoutent leur *croûtes* à la longue liste déjà mentionnée. D'une certaine manière, on comprend la réserve de ceux qui aspirent à orner leurs collections avec sa signature prestigieuse.

En tant que sobres, nous ne devons pas répéter qu'à Buenos Aires, en raison par manque d'une législation appropriée, par défaut d'experts qualifiés et par l'indécence de quelques commissaires-priseurs, il n'existe pas de garantie ni de protection pour l'acheteur contre les pièges des faussaires, une autre raison qui s'ajoute à celles déjà mentionnées pour expliquer le découragement des amateurs.

Nous connaissons, il est vrai, le catalogue de Robaut, qui inclut presque la totalité de l'œuvre de Corot. Celui-ci, publié en 1905 dont la préface fut écrite par Moreau-Nélaton, contient l'étude, l'histoire et la reproduction photogra-

[31] [Rafael A. Bullrich]. « Prólogo ». En *Obras de Corot. Catálogo comentado*. Buenos Aires, [postérieur à 1936], p. 5-9.

phique par Desavary ou d'après les croquis de Robaut de toutes les œuvres cataloguées; mais, de toutes façons: combien de copies de ces mêmes œuvres passent aujourd'hui pour des "Corot" authentiques!...

Rappelons-nous que Moreau-Nélaton même affirme que Corot donnait sciemment ses tableaux à Devilliers et à Morel-Lamy, qui les copiaient fidèlement; après, le Maître les retouchait légèrement, les signait et ils partaient ainsi à la vente, considérés comme des "copies exactes" de sa main, à allonger la liste de ses œuvres. Un certain Prevost, à qui Corot confiait ses toiles pour les fixer sur des châssis, les nettoyer, etc., semble avoir copié et même vendu plusieurs de ses œuvres avec la signature imitée de l'Artiste. À l'une de ces dernières catégories appartient sûrement un Corot récemment exposé à l'Exposition de l'Orangerie qui est la reproduction exacte d'un qui existe dans cette ville et qui appartient à un célèbre collectionneur, sans douter que cette dernière est la pièce authentique, dont l'histoire fut suivie pas à pas et dont l'authentification est assurée par des experts éminents, on devrait cependant croire que la première, cataloguée et admirée sans réticences par un immense public d'amateurs et d'experts, est une copie réalisée avec habileté.

Je ne peux pas oublier la sensation d'angoisse que j'eus en observant, dans une de mes dernières visites au Louvre, une copie fidèle que réalisait un peintre, de l'esquisse du *Pont d'Auguste*, à Narni, de la collection Moreau-Nélaton. J'eus l'intuition tranchante qu'un jour, cette copie admirable, déjà patinée et craquelée par les ans, enrichirait le patrimoine pictural du Poète de Ville D'Avray.

Pour celui qui eut la chance d'acquérir à Buenos Aires, après 25 ans de recherche patiente, cinq œuvres de Corot, quatre parmi elles provenant de collections qualifiées et une qui peut être considérée une *trouvaille* et de les avoir acquises à des prix très inférieurs à ceux qu'on payerait pour elles à Paris, car Corot est vendu ici moins cher que n'importe quel Barbudo, leur étude et leur parfaite classification est un devoir impérieux. La publication de cette monographie ou catalogue commenté obéit à des scrupules d'honnêteté que nous pourrions qualifier de: "scientifique." De nos jours, il ne suffit pas d'"affirmer" qu'on possède un Corot, il est indispensable de le démontrer."

Un jour pas très lointain, l'"Asociación Amigos del Museo" organisera une exposition à Buenos Aires de l'œuvre du "Père" Corot. Cette circonstance permettra d'établir, avec toute sévérité, quels sont les tableaux authentiques de l'illustre paysagiste existant dans notre pays. Il s'agit d'un patrimoine artistique de valeur dont on devra prendre soin pour les futures générations.

Au cours des années 1830 à 1870, c'est-à-dire dans sa pleine maturité, bien qu'il ait été influencé par différentes idéologies scolastiques et spirituelles, Corot fit les cinq tableaux de ma collection. Le catalogue de Robaut les classa et ordonna par ordre chronologique, en tenant compte de ses séjours, de ses voyages, des endroits que les tableaux représentent, la technique, les données fournies par ses proches et ses disciples, etc., et on put ainsi suivre le cours de son œuvre géniale bien que parfois avec des approximations dilatées.

La petite marine intitulée dans le catalogue de Robaut : *Trouville; l'anse au bateau de pêche,* même si elle fut peinte entre 1830 et 1840, se fait remarquer par l'ampleur de sa technique. Robaut la qualifie d'"étude", cela expliquerait cette même liberté avec laquelle elle fut peinte à une époque où Corot était méticuleux et appliqué dans ses tableaux terminés. La finesse exquise de ses gris, ses bleus pâles, ses verts fins, ses ocres, lui donnent cette teinture perlée qu'on admira tellement en lui: la *fumée de la pipe* à laquelle lui-même faisait allusion. Cette étude annonce au peintre que dans ses dernières années et dans ses œuvres de cette époque-là, il devait être le poète des fins horizons que personne ne put égaler sans tomber dans l'imitation.

Plus objectif, plus appliqué dans son paysage de Ville D'Avray, thème qu'il répéta beaucoup, du moment que le bosquet de droite correspond au terrain où se trouvait sa propriété et dans laquelle il habita beaucoup d'années. Peint deux lustres après l'antérieur, ce tableau, très désinvolte dans sa technique, conserve, cependant, un peu de lourdeur dans ses masses couvertes d'arbres, lourdeur dont le "Père" Corot sut se débarrasser plus tard, arrivant ainsi à réaliser son dessein consistant à ce que les branches fussent si légères que les petits oiseaux pussent s'y poser et les feuillages si transparents que les petits oiseaux pussent voler à travers eux. L'objectivité des paysages de cette époque-là lui permettant d'obtenir la plénitude dans l'harmonie des tons, la construction et les valeurs restent au peintre, vraiment soucieux de vérité et de réalisme, le jeu libre de son souffle lyrique. Cela est accentué dans son tableau: *Châtaigners en Auvergne,* admirable de construction, de solidité et de vérité, dans lequel on se souvient du peintre des paysages d'Italie, encore soucieux de dessiner fidèlement les branches et les feuilles. A cette époque-là, entre 1840 et 1845, avant son deuxième voyage en Italie, Corot, en passant par l'Auvergne, la Savoie et la Suisse, revient à ses réminiscences de la campagne italienne et il construit des tableaux de style et de composition classiques, tel que *Homère et les bergers* (Salon de 1945), *Paysage d'Italie*, du Musée Calvet, d'Avignon, *La chevrière,* répondant à la même conception technique de celle de cette collection. Les deux tableaux: *L'arbre penché* et *Vache paissant au pied d'un bouleau* correspondent déjà à sa dernière manière. Le dernier est notamment la pleine exaltation de son lyrisme, tout gris, fin, indécis, irréel; le "Corot" qui l'avait fait devenir célèbre ou plutôt populaire et au charme duquel le vieux Maître céda par la réclamation inépuisable du public pour qui celui-ci était "cela" et seulement "cela". Une erreur que la postérité s'occupa de corriger, en donnant à ses figures et à ses paysages d'Italie la place à laquelle ils ont droit dans son œuvre. Il suffit de contempler sa *Femme à la perle* du Louvre, aussi belle qu'un Vermeer, de Delft, ou sa *Vue du Colisée* pour justifier la justesse avec laquelle la postérité revendiqua ses titres.

Pour finir avec ce bref aperçu que le catalogue commenté précisera, il est convenable de dire quelques mots sur l'*Arbre penché*, belle pièce cependant non cataloguée par Robaut. J'ai trouvé ce tableau dans une adjudication de maison particulière il y a plusieurs années; il avait été ajouté au mobilier, comme on le fait fréquemment, et je n'ai pas pu éta-

blir son origine. Il avait un aspect lamentable, la toile cassée par des plis dans tous les sens, mal clouée sur un châssis improvisé et très mal encadrée; la peinture était très sale à cause du temps et du vieux vernis. Il fallut le nettoyer, l'encadrer à nouveau. Le commissaire-priseur l'avait catalogué: *Paysage anonyme* et il le vendait ainsi, même si la signature était visible, bien que très difficile à épeler. Son étude m'a démontré qu'il s'agissait d'une reproduction presque exacte de l'*Arbre penché*, tableau très connu de Corot qui se trouve dans la National Gallery de Londres, mais quelques différences fondamentales lui donnaient une personnalité propre: le paysage du fond est complètement différent et le ton du ciel crépusculaire et du bosquet sombre le différencient fondamentalement de celui de la National Gallery, du moment que, ce dernier est gris, fin, du même ton que *Souvenir de Mortefontaine*, par exemple. Cette circonstance est peut-être due à ce que Corot colorait ses tableaux après avoir fait la grisaille avec des terres qu'il recouvrait ensuite peu à peu. Le tableau a, en effet, l'aspect esquissé. Il est possible qu'il n'ait pas été fini, à moins que l'Artiste ait voulu peindre un effet crépusculaire, une variété de celui du Musée de Londres. J'ai porté cette toile à Paris au début de 1936 et elle a été examinée par plusieurs marchands et surtout, par M. Gilles de la Tourette, conservateur adjoint du Petit Palais et autorité renommée comme connaisseur et critique d'art; l'attribution à Corot de cette œuvre a été admise, sans réserve.

➤ Ignacio Pirovano. **La vente de la collection de Mercedes Santamarina**[32]

La dispersion de la collection de Mercedes Santamarina a pour nous une transcendance toute particulière, tant par la qualité exceptionnelle des pièces que par le sens esthétique qui a présidé à sa constitution.

On savait, en effet, que la collection de mademoiselle Santamarina était composée de pièces de première qualité. On avait vu, au cours d'expositions inoubliables, le Renoir, la *Follette* de Manet, le *Buisson de roses* de Monet, la paire de *buires** bleues montées sur bronze, la terre cuite de Houdon, la collection de théières en porcelaine de Chine *bleu turquoise**et *aubergine**, les fins *bibelots** du XVIIIème, les bronzes, les plâtres et les aquarelles de Rodin... Mais il n'y avait pas que cela. On savait aussi que la collection avait été minutieusement établie, avec un sens esthétique rare puisque, dans cet ensemble harmonieux de première qualité, la «couleur » jouait aussi un rôle exceptionnel.

En effet, la première collection de mademoiselle Santamarina – et nous disons la première parce que nous savons que, ayant conservé de très belles pièces, elle ne manquera pas de les compléter avec d'autres, choisies avec le même goût sûr et raffiné – était consacrée au bleu. Dans une petite salle tendue de soie bleu pastel du XVIIIème siècle, les pièces parfaitement présentées composaient une véritable symphonie en bleu.

Cette collection, dont le catalogue illustré avait été préparé avec le concours de l'expert de notre Musée, M. Luis Maria Carreras Saavedra et dont la vente a été confiée à la firme Ungaro et Barbara, avait été très bien exposée à l'Hôtel des Ventes les 25, 26 et 27 septembre. Elle était pour tous doublement intéressante : par la qualité des pièces proposées et par le « goût » artistique de celle qui avait décidé de disperser sa collection.

Toutes les attentes ont été comblées : on a pu revoir des objets et des oeuvres d'art inoubliables et les prix ont battu des records, ce qui est venu confirmer la solidité d'une place où une clientèle avisée permet d'augurer une demande soutenue pour des pièces de cette qualité.

Les valeurs les plus élevées ont été :

Follette de Manet, 88.000 pesos, acquis par Miguel Angel Carcano (fils) ; le paysage de Sisley, 55.000 pesos, par la nouvelle galerie Viau ; l'importante toile de Monet, le *Buisson de roses*, 48.000 pesos, adjugée à M. Campos Menéndez ; deux Corot, 33.000 et 29.700 pesos respectivement ; les plâtres originaux du maître Rodin, acquis par monsieur E. pour 11.500 pesos et les *Sirènes,* pour lesquelles M. Enrique Bullrich a payé 12.100 pesos.

Parmi les meubles, l'élégante *marquise** estampillée J.B.C. Sené a été achetée par M. Enrique Oyuela pour 6.600 pesos ; deux précieux tabourets en bois doré d'époque Louis XVI, avec leur garniture d'origine, une tapisserie à fleurs de Beauvais, ont été acquis par Mme Riglos pour la somme de 2.640 pesos.

Parmi les objets d'art, il faut signaler une magnifique paire de chenets en bronze ciselé et doré, d'époque Louis XV, adjugée pour 9.350 pesos à la nouvelle Galerie Viau.

Quant aux porcelaines de Chine, une importante paire de *cornets** d'époque Kang-Hi, noirs à décor doré, a été adjugée à M. Paz Anchorena pour 11.000 pesos ; les théières, qui ont coté en moyenne 800 pesos la pièce, ont, quant à elles, été adjugées à des collectionneurs et à des acheteurs différents.

➤ Anonyme. **La peinture impressionniste dans la collection Koenigsberg**[33]

En 1948 a eu lieu une présentation privée des oeuvres de la peinture impressionniste de la collection Koenigsberg. Ce véritable évènement artistique témoignait à la fois des choix assurés de madame Paula de Koenigsberg, propriétaire des tableaux, et de la sensibilité raffinée de notre public.

[32] [Ignacio Pirovano]. « La venta de la colección Mercedes Santamarina ». *Boletín Museo Nacional de Arte Decorativo.* Buenos Aires, año 1, n.1, octubre - noviembre - diciembre de 1946, p.7.

[33] Anonyme. « La pintura impresionista en la colección Koenigsberg ». *Anuario Plástica.* Buenos Aires, a. 10, 1948, p. 54-55.

Un jour viendra où l'inestimable apport des galeries privées sera reconnu dans la création, lente et difficile, d'un environnement propice à cette haute expression culturelle qui, malgré les caractéristiques spirituelles de notre peuple, ne parvient pas à s'étendre et à se développer comme d'autres manifestations similaires, appréciées par des amateurs à la forte personnalité.

Nous devons tout d'abord admettre que la valeur de ces contributions est essentiellement due à la profonde connaissance des oeuvres d'art que possèdent, en général, les collectionneurs.

Les bons collectionneurs n'agissent pas seulement en raison d'un intérêt logique, mais aussi et en grande partie, inspirés par une sorte d'instinct auquel une bonne dose de ferveur pour l'art n'est pas étrangère. La meilleure preuve en est leur rapide perception des variations les plus subtiles des courants artistiques, tant chez les créateurs que dans les goûts du public averti. Parfois, l'influence qu'ils exercent sur la direction de ces mouvements est extraordinaire, et presque toujours bénéfique, puisqu'ils contribuent au renouveau des formes qui menacent de stagner.

La présentation de cet ensemble de peintures impressionnistes a été, sans aucun doute, digne de la rigueur sélective et du souci de l'éducation et de la culture publiques qui ont incité Mme de Koenigsberg à organiser deux grandes expositions de chefs-d'œuvre du XIIème et du XIXème siècles la première et d'art gothique la seconde, en 1946 au Musée National des Beaux-Arts et en 1947 au Musée d'Art Hispano-américain Isaac Fernandez Blanco respectivement. La haute tenue de ces évènements, notamment de l'exposition d'art gothique, a été rehaussée par des pièces rares, de grande valeur et exceptionnellement montrées.

L'ensemble qui nous occupe aujourd'hui rassemblait quinze toiles aussi remarquables par leur qualité que par l'importance de leurs auteurs. La liste suffit pour s'en convaincre: *Paysanne à la chèvre*, de Camille Pissarro ; *Concert* et *Portrait de dame*, de Jean Boldini ; *En attendant la flottille de pêche*, de Joseph Israels ; *Vue de village* de Maurice de Vlaminck ; *Roses* et *Petit paysage* d'André Derain ; *Îlot sur la Seine à Port Villers* de Claude Monet ; *L'Escaut près d'Anvers,* de Johann Barthold Jongkind ; *Rade de Camaret, Finistère*, par Eugène Louis Boudin ; *Nature morte, pommes jaunes* de Georges Braque ; *Arc de triomphe de Dewey,* de Jean-François Raffaëlli ; *La route de Saint-Germain* d'Alfred Sisley ; *Scène sur l'Oise* de Charles-François Daubigny et *Normandie* de Jean-Charles Cazin.

Le premier des travaux mentionnés – *Paysanne à la chèvre* – est celui que nous reproduisons en couleurs dans ce numéro.

Il est dû à Camille Pissarro, peintre et graveur dont l'importance pour l'impressionnisme n'est plus à signaler. En tant qu'ami et successeur de Manet, il partage avec lui la gloire d'avoir cimenté cette école moderne. Comme lui, et avec Monet, Sisley et Raffaëlli – tous des valeurs consacrées – il a fait partie de la célèbre école des Batignolles. Chez Pissarro s'expriment avec force les caractéristiques de ce mouvement rénovateur qui a exercé une si grande influence sur l'évolution des arts. Dévot de la nature, de l'air et de la lumière, comme cet autre grand maître appelé Corot dont il a été un disciple talentueux, il possède le don d'interpréter avec tendresse et délicatesse les vibrations les plus subtiles de l'atmosphère. Le secret et la qualité de sa maîtrise technique lui permettent de la rendre imperceptible, touchant l'esprit du spectateur uniquement par le charme et la grâce pure de son inspiration.

Le tableau représente une scène champêtre dont le premier plan est occupé par une figure féminine. C'est une paysanne vêtue de son costume typique et d'un tablier bleu. Elle tient une chèvre au bout d'une corde, qui s'efforce d'atteindre les herbes qui poussent au pied d'une clôture.

A proximité de ce groupe, on voit une vieille demeure paysanne de deux étages, à la toiture rouge, à laquelle on accède par quelques marches rustiques surmontées d'une sorte de pergola.

Au fond, une étendue boisée et, à droite, le sommet de quelques collines bleutées.

La tonalité rouge et dorée du soleil couchant, note dominante de ce sujet, produit un effet saisissant sur les personnages et sur les éléments du paysage. Les couleurs finement nuancées se fondent harmonieusement et, par l'empâtement épais, typique de la palette vigoureuse de Pissarro, la scène apparaît comme modelée.

De l'ensemble se dégage une sensation de profonde sérénité et la transparence immobile du ciel captive l'esprit comme un message de joyeuse plénitude humaine.

Le public de cette exposition, composé d'artistes et d'*amateurs** nombreux et qualifiés, a eu la possibilité d'admirer un magnifique ensemble d'œuvres auquel il a réservé un accueil très chaleureux. C'est le meilleur encouragement que madame Paula de Koenigsberg ait pu recevoir pour l'action culturelle développée dans sa galerie.

L'art français au Musée National des Beaux-Arts

A partir de sa fondation en 1895, le Musée National des Beaux-Arts vint remplir les expectatives de ceux qui étaient convaincus de la nécessité de compter avec un espace consacré à l'art et de l'engagement que devait assumer l'Etat dans sa réalisation. A travers ses collections, celui-ci serait l'endroit où pourraient s'éduquer les artistes et le public dans une époque où on considérait le pays dans ses premiers pas dans son "enfance artistique". Désormais et avec une plus grande intensité à partir des premières années du XXè siècle, le Musée grossit son patrimoine par des achats officiels et des dons de particuliers. Cette dernière pratique permit de grossir son patrimoine mais, en même temps, elle lia de façon décisive son profil aux principales lignes du collectionnisme privé argentin où l'art français occupa une place importante avec l'art espagnol et l'art italien.

➤ Anonyme. **Réouverture du Musée National des Beaux-Arts. Les nouvelles acquisitions**[34]

Notre Musée National des Beaux-Arts a rouvert ses portes hier, avec des salons entièrement transformés et des collections considérablement enrichies qui constituent aujourd'hui un brillant catalogue.

Nous reprenons aujourd'hui la description des principaux tableaux que la direction du musée vient d'acquérir :

Portrait d'un jeune homme de Simon Chardin, école française, XVIIème siècle. C'est un petit tableau à l'expression admirable dont l'auteur, un de plus éminents représentants de l'école française, tient une place d'honneur au Musée du Louvre.

L'étang de François-Louis Français, école française. L'auteur de ce paysage extraordinaire – que le directeur du musée considère comme le plus remarquable de ceux que nous possédons – est le dernier survivant d'un groupe de grands paysagistes français qui a marqué une époque de splendeur de la peinture. Corot, Millet, Rousseau et Dupré, faisaient partie de ce mouvement qui est passé dans l'histoire artistique comme le créateur d'un nouveau genre, malgré l'existence d'honorables précurseurs de l'envergure de Claude le Lorrain, Ruysdael et Obema.

Ce que les modernes ont apporté, par une lente maturation spirituelle, c'est une compréhension des éléments inanimés du paysage, qui leur a permis d'y insuffler une vie qui n'est autre chose que le reflet de l'âme moderne.

Musiciens ambulants (Venise) de Giacomo Favretto, école italienne. C'est un des tableaux les plus importants réalisés par le regretté Favretto, le plus remarquable des coloristes italiens contemporains, mort à la fleur de l'âge, à 38 ans.

Cette oeuvre représente une scène de rue pleine d'animation. Tous les détails sont si soignés, que ce tableau est une évocation saisissante de la vie populaire vénitienne et un exemple de la technique singulière du maître. La texture résulte d'un *frottis* qui laisse paraître la trame de la toile. Grâce à cette facture, Favretto a obtenu de nouveaux effets réellement pittoresques et d'une saveur toute particulière. Le tableau a été acquis pour 7.800 pesos.

Aquarelle, de Gavarni, école française. C'est l'un des deux seuls tableaux de ce peintre qui existent à Buenos Aires. Tout le monde connaît l'importance de cet excellent dessinateur, à propos duquel les frères Goncourt ont écrit un ouvrage fort intéressant.

Portrait d'un bourgmestre, de Barthélemy Van der Helst, un rival de Rembrandt. Il faisait partie de l'ancienne collection Arraga, qui cachait plus d'une surprise.

Il s'agit d'un superbe portrait d'homme, parfaitement à même de figurer auprès des plus célèbres portraits des musées européens.

Cendrillon, de Hicks, école anglaise contemporaine. Ce tableau avait été présenté à Londres, pendant l'exposition de l'été 1883. C'est un exemple adorable de peinture anglaise, lorsqu'elle traite des sujets féminins pleins de grâce.

Soir de lune sur la mer, d'Alexander Harrison, éminent peintre américain qui a remporté aux concours officiels français toutes les récompenses auxquelles puisse aspirer un étranger. Harrison est l'auteur de *La vague* et de ce beau tableau décoratif intitulé *L'été*. Bien qu'il soit aussi remarquable dans ses nus que dans ses marines, il est plus connu par ces dernières. L'exemplaire de notre musée a été acheté à l'artiste lui-même dans son atelier, par M. Schiaffino, à la demande d'un amateur argentin.

Ecce homo, de Juan de Loanes, école espagnole, à la manière du XVIème siècle. Cette toile est arrivée à Buenos Aires il y a environ 25 ans, dans les bagages d'un ancien prêtre carliste, qui l'a vendue à M. Andrés Lamas pour la somme de 50.000 pesos anciens, comme étant un original de Murillo. Plus tard, elle a été achetée par le docteur Aristóbulo del Valle à la vente de la collection Lamas. Le musée l'a acquise pour 6.500 pesos.

Ce tableau, de très belle facture, a très bien pu être attribué à Murillo par sa manière réaliste ; mais la direction du musée tend plutôt à le considérer comme un bel exemplaire de l'œuvre magnifique de Juan de Loanes, artiste espagnol qui a su marier onction mystique et réalisme le plus absolu et qui a été immortalisé sous ce nom, bien que son nom véritable était, selon toute vraisemblance, Vicente Juan Macip.

Extase de Saint-François, d'Eustache Le Sueur, école française, XVIIème siècle. Ce tableau, dont le dessin savant et la très belle exécution ont pu induire ses anciens propriétaires à le considérer comme une oeuvre de Rivera, a été

[34] Anonyme. « Museo Nacional de Bellas Artes. Su reapertura. Las nuevas obras adquiridas ». Buenos Aires. *La Nación*, domingo 26 de diciembre de 1897, p. 5-6.

attribué à Le Sueur. En effet, à maîtrise égale, sa facture a gagné en délicatesse des nuances ce qui pouvait lui manquer en vigueur ou énergie pour être attribué à Rivera.

Tête de vieillard, XVIème siècle, de Jean-Paul Laurens. Ce beau tableau du plus dramatique des peintres contemporains, a été acheté à l'artiste dans son atelier par M. Felipe R. Piñero. Il représente un vieux juif à la longue barbe blanche, riche marchand de l'époque.

Enlèvement, d'Evariste Luminais, école française. Ce tableau a donné lieu à une investigation tellement curieuse, qu'elle mérite d'être rapportée ici.

Cette peinture, ou plutôt la toile elle-même, le bâti et le cadre, avait été exposée au Salon de 1887, à Paris, sous le numéro 1552 et portait le titre de *Sauvetage.*

Par la suite, la composition primitive a été presque entièrement transformée : le corps du noyé, la plage et le fond ont disparu. Seul subsiste que le torse du « sauveur » intact. Mais le même geste devient celui d'un ravisseur : ses jambes nues s'écartent pour enserrer fortement les larges flancs d'un robuste cheval pommelé, dans une attitude de traversée d'un fleuve. Le corps inanimé du noyé devient celui d'une belle femme crispée, qui se débat et crie. La nudité absolue des acteurs de ce drame, la mèche flottante de cheveux roux sur la nuque de l'homme font remonter la scène aux temps lointains des Gaulois.

La présence de deux cachets du Salon de Paris, l'un de 1887 et l'autre de 1890, apposés sur le bâti du tableau ; le ton identique du protagoniste, dont l'attitude, la forme, le geste et le mouvement sont exactement les mêmes ; ainsi que la disposition du torse dans le même secteur de la toile, sont autant de coïncidences si évidentes, qu'il n'est plus possible de douter que nous soyons en présence d'une même peinture profondément modifiée.

Ce tableau a été acheté à l'auteur par M. Sylla Monsegur pour le Dr Aristóbulo del Valle.

Rétameurs ambulants, d'Ernest Meissonnier, école française. Il serait vain de présenter ce maître illustre qui a enchanté le siècle avec une production d'une rare beauté et qui détenait, avant Millet, le record des ventes. On sait que sa *Retraite de Russie* lui a rapporté 300.000 francs.

L'œuvre qui nous occupe, si caractéristique du style de l'auteur, a été judicieusement acquise par le Dr Del Valle dans une vente à l'hôtel Drouot. Les recherches effectuées en 1891 par M. Schiaffino et le peintre Collin, auteur de *Floréal*, ont permis d'établir que cette peinture avait été exécutée par Meissonnier en 1846 et était apparue pour la première fois dans une vente publique le 7 mars 1853, lors de la dispersion de l'atelier de l'illustre sculpteur Fencher.

Le catalogue de cette vente dit textuellement : *Les rétameurs*, magnifique étude d'après nature ; ce dessin (*gouache*) est peut-être le plus important que cet artiste ait réalisé. Meissonnier avait alors 31 ans et il n'avait pas encore produit l'œuvre nombreuse qui l'a rendu populaire malgré le raffinement de son art. Lorsque cette peinture appartenait encore à M. Raphaël Collin, un collectionneur français avais proposé pour elle la discrète somme de 20.000 francs. Le musée l'a payée 6.500 pesos.

➤ Anonyme. **Les médailles artistiques de la nouvelle section du Musée des Beaux-Arts**[35]

En 1886, lorsque le Musée des Beaux-Arts a été créé afin d'y exposer les peintures offertes par les généreux donateurs MM. Adriano L. Rossi et José P. Guerrico, personne n'aurait pu imaginer que ces quatre modestes salles deviendraient, avec le temps, un musée en comptant dix-sept et qu'il en faudrait encore 4 de plus pour exposer les œuvres accumulées au fil des ans. Et ce, en seulement 9 ans, sans que le gouvernement lui ait consacré ni d'importantes dotations pour l'achat de nouvelles pièces ni accordé un appui financier décisif.

Mais, heureusement pour l'art, la direction de cette digne institution a été confiée à l'homme plein de talent et de volonté sans faille qu'est Eduardo Schiaffino. C'est lui qui, à force de patience et de sacrifices, est parvenu à faire de ce musée aux origines si modestes une réalité du présent.

Plus que tous les discours, une visite à cette austère et artistique maison apportera une confirmation à ce que nous affirmons ici.

Tous les artistes argentins et la plupart des classiques y sont représentés, pas plus que n'y manquent les maîtres de la peinture moderne. Le tout acquis avec les maigres subsides accordés par l'État argentin pour l'acquisition des oeuvres.

Il y a peu, M. Schiaffino s'est rendu en Europe, avant de rejoindre les États-Unis en sa qualité de délégué à l'exposition de Saint-Louis. A Paris, il s'est porté acquéreur de plusieurs oeuvres modernes de grande valeur et d'une collection de médailles artistiques destinées à l'inauguration d'une nouvelle section du musée.

Cette collection comprend les meilleures créations de Rotty, Dupré, Chaplain, Dupuis, Patey, Coudray, Charpentier, Vernier, Deschamps, Lectrice, Legastelois, Baudichon, Peter, Legros, Degeorge, Bottée, Lancelot et Dufresne, les pièces les plus remarquables étant les médailles des présidents frappées par la Monnaie de Paris et celle des funérailles de Carnot, véritables chefs-d'œuvre.

[35] Anonyme. « Medallas artísticas de la nueva Sección del Museo de Bellas Artes ». *Caras y Caretas*. Buenos Aires, a. 8, n. 358, 12 de agosto de 1905.

Toutes ces acquisitions ont tellement valorisé notre musée qu'il est devenu, de fait, le premier en Amérique du Sud. Il pourrait même être comparé à certains musées européens, si la bonne volonté de M. Schiaffino était soutenue par une aide efficace des pouvoirs publics.

Il est grand temps que cela se produise, d'autant plus que l'art a cessé d'être un simple espoir, comme en attestent les expositions inaugurées jour après jour.

➤ Anonyme. **La donation Madariaga-Anchorena**[36]

Le Musée National des Beaux-Arts a enrichi son patrimoine grâce à une donation de M. Carlos Madariaga et son épouse : 103 tableaux, évalués à six cent mille pesos environ, qui constituent le don le plus important que l'Etat n'ait jamais reçu.

Cette collection comporte des oeuvres remarquables qui contribueront à embellir le musée et à soutenir l'action culturelle que le gouvernement mène par son intermédiaire.

Certains de ces tableaux, parmi les plus appréciés par la critique, sont reproduits dans ces pages.

La présentation de Jacob à Isaac est une toile de très belle facture qui représente le vieux patriarche d'Israël recevant les hommages du jeune Isaac, son successeur dans la lignée messianique, auquel il paraît transmettre tout le feu d'un personnage divin. Leurs visages traduisent un sentiment juif vigoureux et constituent une magistrale interprétation de l'émotion inspiratrice de l'œuvre.

L'école moderne culmine par un Paul Chabas de grandes dimensions, *Sur la rivière*, d'un coloris brillant qui recherche l'effet, sur fond d'étang et de bosquets. C'est le plus beau tableau que nous ayons pu admirer de cet artiste, déclaré hors concours au salon de 1908, dans les diverses expositions d'art français organisées par Bernheim et Allard.

Dinet, l'une des plus grandes figures de l'impressionnisme moderne, est représenté par sa célèbre *Messagère de Satan*, tableau d'une étrange sensibilité orientale, dans lequel les nuances du nu se fondent dans les bigarrures des tapisseries de Smyrne, les fleurs extravagantes et l'or des bijoux.

Ces œuvres seront bientôt exposées au public. Outre leur contribution à la culture populaire, elles serviront d'exemple aux détenteurs de grandes fortunes, qui devraient s'inspirer du geste des époux Madariaga-Anchorena et céder une partie de leurs richesses accumulées à l'Etat, pour que celui-ci les mette à la disposition de tous.

Parmi les œuvres les plus remarquables de cette collection, on peut citer : Luis Alvarez, *Visite de condoléances* ; Bail, *Le jour des cuivres* ; Barthold, *Rêverie* et *Femme avec une poule* ; Mary Benner, *Coquetterie* ; Blain de Fontenay, *Panneau décoratif* ; Rosa Bonheur, *Chevaux paissant* et *Vaches dans l'étable* ; Bonnat, *L'enfant* ; Bonvin, *Nettoyeuse de cuivres* ; Bouché, *La Marne au soir* et *Le berger* ; Boulanger, *Scènes orientales* ; etc.

➤ Marco Sibelius. **La donation Furt. Enrichissement du Musée National**[37]

Nous avons récemment commenté dans ces pages un curieux phénomène que l'on observe depuis peu dans le monde et qui pourrait être classé – pourquoi pas ? – parmi les extravagantes conséquences morales de la guerre. Nous faisons allusion à la vague de donations de grande valeur qui, depuis deux ans, se pose comme une aura mystérieuse sur les principaux musées du monde, suscitant de savoureux articles d'actualité dans les journaux et les magazines. Les musées du Louvre et de Cluny à Paris, le Musée Britannique, quatre ou cinq pinacothèques célèbres en Italie – notamment celles de Rome, Naples et Bologne - la Galerie Nationale à Bruxelles et le nébuleux Musée du Prado, dont le centenaire vient d'être célébré à Madrid, tous sans exception, ont bénéficié ces deux dernières années, de dons de grande qualité artistique provenant non pas des palais expropriés à l'ennemi, comme ce fut le cas pour l'ambassade d'Autriche à Rome, mais, et c'est ce qui est vraiment curieux, des principales collections privées.

L'initiative est née, apparemment, à Bruxelles où un groupe de riches collectionneurs a décidé que chacun de ses membres donnerait au Musée de New York une toile de grande valeur, en témoignage de la gratitude du peuple belge à l'égard de ses frères d'armes, de ceux qui dans un élan romantique s'étaient sacrifiés pour l'indépendance de la Belgique, pendant quatre années de guerre sanglante.

Ensuite, ce fut le tour du milliardaire américain Enrique Frick, qui a fait don au même musée de son extraordinaire collection de tableaux anciens, dont un ensemble de quatre célébrissimes Rembrandt, comme la *Vieille femme méditant sur la Bible,* et d'autres toiles parmi les meilleures de ce grand maître en possession de particuliers.

En France, la vague d'opulence a commencé avec le don fait au Louvre, par François Flameng, de sa précieuse collection qui comprenait des toiles de Van Dyck, Terburg, Quintin de la Tour, Chardin, Perroneau, Reynolds, Hoppner, Lawrence, Vélasquez, Clouet, Corneille, A. Meunier, Rembrandt, Tiepolo, Holbein, Fragonard, Ingres, Cranach, Pisanello, etc. ainsi que de nombreux marbres et terres cuites signés portant les signatures de Houdon et de Pajou.

[36] Anonyme. « La donación Madariaga-Anchorena ». *La Semana Universal*. Buenos Aires, a. 1, n. 45, junio 07 de 1912, [s.p.].

[37] Marco Sibelius. « La donación Furt. Enriquecimiento del Museo Nacional ». *Augusta*. Buenos Aires, a. 3, n. 23, abril de 1920, p. 150-182.

De nouvelles donations s'ensuivirent et les deux grands musées français, aujourd'hui rouverts après quatre ans de fermeture imposée par les évènements, le Louvre et Cluny, se trouvent en possession d'importants chefs d'œuvre. C'est le cas, par exemple, des tapisseries du XIIème siècle récemment données au musée de Cluny.

Et la liste en serait interminable, parce que ce phénomène étonnant d'après-guerre acquiert un caractère si marqué de généralisation, qu'il n'y a pratiquement pas de musée d'une certaine importance qui n'ait reçu un don récemment. A quoi cela est-il dû ? Voici un sujet intéressant pour les psychologues, déjà nombreux, de la nouvelle société qui pointe parmi les décombres de la guerre. Est-ce que les hommes, secoués par quatre années de terribles tragédies, sont devenus plus généreux, plus profonds, plus chrétiens ? Il est vrai qu'au fond de chaque collectionneur d'art il y a plus de vanité mondaine que de réel intérêt pour la beauté, mais cette thèse n'est pas recevable parce que, dans un autre ordre d'idées, la vanité s'impose comme jamais dans le monde actuel. Est-ce alors le symptôme d'une crise de la culture universelle, qui pencherait plutôt pour les systèmes philosophiques, avec un visible dédain pour les concepts esthétiques purs ? Non plus, puisque les idées philosophiques sont au même point où elles étaient avant la guerre ; par ailleurs, le règne des *nouveaux riches** nous barre également la voie de la conjecture sur le terrain des idées morales. La raison de ces comportements, si toutefois elle existe, n'est pas encore parvenue au niveau de l'intellect. Nous sommes donc forcés d'admettre le phénomène avec la rigueur des faits constatés, ne serait-ce que pour nous congratuler, au nom d'un sain principe démocratique, de cet inexplicable reflux de la vanité humaine qui s'est mise à rendre aux musées publics les œuvres qui n'auraient jamais dû en sortir pour aller se cloîtrer dans les palais inaccessibles des puissants. L'œuvre d'art est comme le limon qui se dépose sur l'âme d'un peuple, comme une marée incessante de civilisation. Elle est au peuple et elle revient au peuple ; sa place naturelle est le musée où le public, dans l'exercice de son droit légitime, peut l'admirer longuement pour en tirer, soit la satisfaction d'une quête intuitive de beauté, soit l'explication d'un phénomène social plus complexe.

Pourtant, le plus surprenant est que cette vague, qui hier encore était exclusivement européenne, soit parvenue jusqu'à nous. Elle prend la forme d'un don de cent tableaux, presque tous de l'école française aujourd'hui appelée le « réalisme intégral », que les héritiers de M. Furt ont fait au Musée National des Beaux-Arts en application d'une clause testamentaire.

Ce n'est pas la première fois que notre jeune mais déjà intéressant musée d'art contemporain bénéficie de tels gestes généreux. Il suffit pour s'en rendre compte de visiter, entre autres, la magnifique salle Madariaga qui fait honneur à la générosité des Argentins.

La collection Furt, cependant, a le rare privilège de présenter un ensemble assez harmonieux par la qualité des toiles et plus homogène encore par le caractère et la provenance de celles-ci. En effet, comme nous l'avons dit plus haut, elle contient essentiellement des toiles de l'école française qui suit le romantisme - dont les deux principales figures, Benjamin Constant et Delacroix, sont représentés - et qui précède l'impressionnisme, son légitime héritier puisqu'elle a atteint son point culminant en 1863, au célèbre salon des « Refusés » qu'elle a partagé avec la pléiade indépendante dont les principaux représentants s'appelaient Sisley, Manet et Rousseau.

Le chef de file légitime de cette école est le grand Courbet, si injustement vilipendé par Meissonnier et si noblement revendiqué par Octave Mirbeau, dont nous n'hésitons pas à reproduire ci-après les propos :

« Courbet est l'égal des cinq ou six grands artistes qui ont fait la gloire de l'art. Il est l'égal de Rembrandt, du Titien, de Vélasquez, du Tintoret ; et son éclat, que tant de rancœurs obscurcissent encore, brillera un jour, peut-être demain, aussi limpide et pur que celui de ces maîtres. Non seulement il a été un peintre prodigieux mais il a été aussi le peintre dont l'influence a le plus profondément transformé et bouleversé l'idée de l'art français contemporain. Même ceux qui la rejettent le plus sont marqués de son influence. Courbet a été, pour ainsi dire, le maître de Manet, de Monet, de Pissarro, de Cézanne. Les carnations les plus délicates qui nous admirons dans les personnages de Renoir sont inspirées de certains nus de Courbet, de certaines de ces incomparables natures mortes qui ont eu la vertu de scandaliser les tristes fabricants de marionnettes académiques parce que la transparence et l'éclat des fleurs peintes étaient tels, si nouveaux, si réels, que beaucoup y ont vu comme un crime ; et l'Institut lui-même a vacillé sur son socle en carton peint, en voyant que Courbet peignait des mamelons noirs sur les seins d'une femme brune. »

Pour moi – je n'en fais aucun mystère – c'est Courbet et non pas Delacroix qui est la source, la source pure et limpide d'où jaillissent presque tous nos peintres modernes pour se répandre et bifurquer ensuite, suivant le cours de leur propre tempérament et de leur destinée. Or, malgré sa science et son génie, malgré son étonnante fécondité, son immense sensibilité et son extraordinaire capacité créatrice ; malgré toutes ces qualités qui lui ont permis d'exprimer dans des chefs d'œuvre immortels, d'une manière si neuve, tous les aspects vivants de la nature, tous les mouvements du corps humain, Courbet n'est pas encore un ancêtre dont on puisse se glorifier en toute sécurité. Il est discuté, rejeté, on hésite à lui ouvrir - comme si nous autres, hommes d'aujourd'hui, en avions les clés - les portes dorées de cette Immortalité que personne avant lui n'a mérité de franchir d'un pas allègre et triomphant. Parce qu'il subsiste encore des légendes imbéciles qui, ne parvenant pas à dégrader l'artiste, ce qui serait vain, prétendent, du moins, déshonorer l'homme que Courbet a été ou, à proprement parler, qu'il n'a pas été. En dépit de certaines manies d'orgueil, innocentes et légitimes par ailleurs, Courbet a été un parfait honnête homme dont le cerveau valait autant que le cœur. Mais certains se complaisent encore à répéter – même en vers, comme M. Catulle Mendés - toutes ces calomnies agaçantes, tous ces blasphèmes esthétiques, inventés gratuitement par des ennemis irréconciliables de cet homme dont toute la vie a été dominée par une passion très rare, très noble et que personne ne lui a jamais pardonnée : la passion de la vérité.

Et puis, il a embrassé la cause de la Commune parce qu'il avait une âme généreuse, ardente et chimérique ; parce que, au milieu de son vérisme irrévérencieux, il rêvait avec la foi des romantiques, d'un monde meilleur où les hommes auraient un

peu plus d'honneur, de liberté et de bonheur. Communiste ! Ce mot dur blesse encore les oreilles des amateurs d'art. Pour eux cela veut dire assassin, bandit, apache. Je ne voudrais jamais oublier l'article infâme qu'Alexandre Dumas a écrit contre Courbet, publié le jour même où la Commune allait tomber sous le coup de la terrible hécatombe qui se préparait. Ce qui est vraiment extraordinaire c'est qu'il ait pu l'écrire sans mourir de honte et de dégoût de lui-même. Si nous avions le courage de juger les actions des hommes par leur valeur humaine, ces pages hideuses suffiraient pour déshonorer à jamais ce prêcheur de morale noire qui fut, en même temps, un bien piètre dramaturge. L'esprit de délation, propre aux bourgeois affolés par la peur, y trouve son expression dans toute sa merveilleuse bassesse, qui va de pair avec sa stupidité…

Ce Courbet, qui est allé mourir à Genève exilé par la rancœur de ses contemporains, est le chef naturel de la grande école réaliste qui s'est épanouie en France vers la seconde moitié du XIXème siècle. Cette même école produira plus tard, avec Jongkind, Harpignies, Rousseau, Corot, Castan et Morin, une réaction favorable à l'avènement de l'impressionnisme qui ne tardera pas à s'imposer définitivement, à l'ombre de la grande école naturaliste. Tous les noms que nous avons mentionnés, à l'exception des deux derniers, figurent au catalogue des tableaux récemment donnés au musée.

De Courbet, le chef de file, nous nous rappelons une vigoureuse scène de pêche, au centre d'un paysage rocheux. Elle appartient à la première époque de l'artiste et, bien que sa manière de traiter la figure humaine révèle déjà une profonde intuition de la couleur, le modelé et la composition, la tonalité générale du tableau, développent le thème on ne peut plus conventionnel de l'ombre et de la lumière. A tel point que l'on serait tenté d'y voir l'influence de la décadence romantique.

Pourtant, c'est une toile de grande valeur picturale, qui impose avec force la personnalité de Courbet. Mais avant de continuer avec les autres disciples de son école, nous devons citer deux noms illustres : Benjamin Constant et Delacroix. Du premier, il y a une tête assez maniérée dans l'ensemble des détails, mais qui revendique naturellement la main de maître dont elle est issue. Ce n'est qu'une esquisse, un passe-temps d'atelier, dont la valeur est plus dans la signature que dans la nature intrinsèque de l'œuvre, mais elle vient compléter dignement, avec le prestige du maître, le fonds de notre jeune musée.

D'Eugène Delacroix il y a aussi une esquisse, mais plus importante que la précédente. Il s'agit d'une étude, probablement pour un plafond, exécutée avec cette riche palette qui distingue l'œuvre de l'artiste à partir de son voyage au Maroc. La composition dramatique rappelle d'une certaine façon quelques fresques de Raphaël, mais sa richesse chromatique correspond davantage à ce merveilleux XVIIème siècle illustré par Guardi et Tiepolo. Cette étude est un apport important pour notre musée parce que, bien qu'elle n'ait pas les qualités d'une œuvre achevée, elle en a une autre plus précieuse : son coloris admirable et le caractère de son trait. Ces trois tableaux seraient, à eux seuls, une acquisition extraordinaire pour notre musée. Mais dans cet ensemble qui en comporte, comme nous l'avons dit, une centaine de toiles, il y en a d'autres de grande qualité.

Dans la première salle de la Commission – où les tableaux ont été exposés quelques jours – on remarquait, par exemple, deux toiles d'une beauté incomparable : un *Intérieur* de Millet et une scène de chasse de Troyon. La première est remplie de l'extraordinaire personnalité de Millet, comme si le sentiment dramatique du sujet – une femme en pleurs dans la grange d'une ferme - ne pouvait pas tenir dans les dimensions limitées du petit tableau. Le coloris et l'expression essentielle de l'œuvre - les mêmes que dans *L'angélus* –la placent au rang des richesses qui viennent s'ajouter au catalogue du musée national.

L'œuvre de Troyon, plus vivante mais d'une valeur esthétique relative, correspond à la seconde manière de ce grand peintre qui s'est initié comme paysagiste pour terminer en peintre animalier, tels ces artistes auliques qui, avec Jean Desportes, ont illustré la peinture française du XVIIIème siècle. Le tableau de Troyon qui nous occupe, malgré l'intérêt relatif de son sujet, nous donne l'impression d'une peinture riche et substantielle, très française dans sa technique, mais enfermée dans d'étroits préjugés académiques.

Dans la même salle l'attention du visiteur était attirée par deux esquisses de Claude Monet - déjà exposées à Buenos Aires - qui auraient été apportées par le représentant de Georges Petit. Ce sont deux études de paysage où l'on remarque déjà, dans sa conception intégrale, la théorie de l'impressionnisme. Tout vestige de cette ombre conventionnelle et académique dont même les disciples de Courbet ont été tributaires y a été banni. La palette de Monet a évincé pour toujours le noir neutre, en accord avec les sages paroles d'Ingres : « *Messieurs, mon chapeau noir n'est pas noir.* » C'est ainsi que ces deux petites impressions de paysages sont réalisées avec un étalement juvénile de vérité chromatique et un sentiment physique très aigu du prisme et de la lumière.

Non moins intéressante est une toile de Théodore Rousseau, librement exécutée selon le concept panoramique et décoratif de la célèbre école de Barbizon, celle qui a déclenché le premier schisme esthétique au sein du groupe impressionniste.

Rousseau était un grand artiste, l'un des meilleurs de son époque, et s'il n'a pas aujourd'hui la célébrité d'un Manet, d'un Degas, d'un Pissarro, c'est parce que son évolution esthétique n'a pas adopté le caractère particulièrement arbitraire dont relève l'œuvre de ses glorieux compagnons. Pourtant, Rousseau avait une problématique esthétique et une vie intérieure plus profondes que Manet lui-même ; mais, fidèle aux principes d'un idéalisme élevé, il a su mitiger certains prosaïsmes du groupe impressionniste, en les adaptant à sa propre conscience artistique.

Castan, Morin et Frère – le grand artiste que Rustini compare à Rembrandt – constituent avec Théodore Rousseau le groupe exclusif et réduit que la critique a baptisé école de Barbizon.

Vient ensuite Corot, l'illustre Corot, dont nous nous rappelons une petite esquisse d'arbres en fleurs, d'une valeur picturale moyenne peut-être mais empreint d'une grande authenticité, circonstance digne d'être appréciée, ne serait-ce que parce

que Corot est un des peintres les plus exploités ces derniers temps par les *faiseurs,** les imitateurs et les falsificateurs en tout genre. Il suffit de rappeler que la seule douane de New York a enregistré, sur une période de 25 ans, le passage de quelque 10.000 Corot, c'est à dire exactement le double de ce que la main de l'artiste a produit au cours de toute sa vie.

Corot est une des gloires les plus solides de l'art français contemporain et malgré les fortes résistances de la part du public de son époque, il a fini par s'imposer définitivement, lorsque sa vie touchait à sa fin. L'empereur Napoléon III le tenait en haute estime et parmi les tableaux qui décoraient ses appartements privés aux Tuileries, il avait réservé une place préférentielle au célèbre *Souvenir de Mortefontaine*, présenté par un Corot septuagénaire au salon de 1863. On rapporte à ce sujet que lorsque les émeutiers communistes ont pris d'assaut en 1871 les résidences impériales à Paris, l'un des meneurs les plus exaltés a réussi à éviter que ce tableau ne soit détruit, comme beaucoup d'autres, en criant à ses suiveurs « Respectons le bel art ! Ne touchez pas à ce tableau : c'est un Corot ! » Et c'est ainsi que cette magnifique toile, sauvée grâce à l'intervention providentielle d'un émeutier cultivé – certains ont voulu y voir rien de moins que Courbet lui-même – peut être admirée aujourd'hui dans les salles du Louvre.

William Bouguereau (1825-1905) est un autre grand peintre de l'école romantique de Delacroix, qui embrassa ensuite avec un enthousiasme généreux la cause du réalisme intégral. C'est un peintre universel qui intéresse tous les esprits par le profond sens dramatique de son art. M. Emilio Furt possédait un très beau portrait de femme réalisé par cet artiste, *Jeune fille*, qui appartient désormais au musée. C'est une toile d'une valeur indiscutable, non seulement par la noblesse de sa technique et la douceur charnelle de son modelé, mais aussi et plus particulièrement par la justesse de son coloris où affleurent déjà les tendances les plus caractéristiques de l'école réaliste.

Narcisse Diaz de la Peña (1807-1876) peut aussi faire figure de chef d'école – ou plutôt de groupe - parmi les paysagistes romantiques français du début du XIXème siècle. Cet illustre peintre, espagnol d'origine mais français par la naissance et par tempérament, est doublement exceptionnel. En premier lieu, il a su être un artiste délicat, à une époque où les préoccupations techniques étaient si nombreuses et les principes à respecter si divers, que les peintres avaient à peine le temps de mettre dans leurs toiles un peu d'émotion intérieure ou de vie spirituelle.

Ensuite, Diaz de la Peña est aussi une exception à la froideur de la règle générale romantique qui veut que la personnalité de l'artiste disparaisse, complètement absorbée dans le tourbillon des purs concepts. Le tableau qui le représente dans la collection de M. Furt confirme point par point ces deux caractéristiques. C'est un petit paysage de rochers et de feuillages, réalisé en une tonalité vert sombre et selon les notions un peu arbitraires d'ombre et de lumière propres à toute l'école romantique. On y perçoit clairement le dessein de provoquer une émotion et la préoccupation pour la technique mais, pour peu que l'on s'attarde sur la nature de ces mêmes impressions, on verra aussi que la personnalité de l'artiste jaillit comme un filet d'eau cristalline et pure. Diaz de la Peña est un grand peintre et son petit *Paysage* réunit tous les éléments indispensables qui font un chef d'œuvre.

Et nous arrivons à Daubigny, l'illustre Daubigny qui, vu à la lumière de la critique contemporaine, apparaît sinon comme le plus grand, du moins comme l'un des plus éminents paysagistes français du XIXème siècle. Cet artiste, l'un des plus féconds de son époque, a peint avec enthousiasme et a ressenti avec émotion. Il a été un précurseur de l'école réaliste et s'il n'a pas définitivement rompu avec les clichés du romantisme, c'est peut-être parce qu'il n'a pas pu se soustraire à la très forte influence de son milieu et de son temps. Cependant, vers la fin de sa vie (1817-1877), c'est lui qui a dirigé le mouvement réaliste né à l'issue du célèbre salon de 1863. Daubigny était un des rares artistes jeunes admis au salon officiel de cette année-là. Il est vrai que son tableau *Moonlight* avait subi la dure épreuve d'un jury récalcitrant, décidé à fermer ses portes aux nouvelles tendances, mais il fut enfin admis grâce à l'intervention de quatre hommes éminents qui faisaient partie du jury : Ingres, Flandrin, Delacroix et Meissonnier.

La collection Furt possède un magnifique paysage de Daubigny intitulé *Le soir*. C'est un effet d'ombres et de lumières, avec quelques survivances de la manière outrancière de l'école romantique, mais plein d'émotion et de sentiment. Daubigny a su fixer sur cette toile l'impression vaguement mystique d'un crépuscule printanier, en rehaussant par de merveilleux contrastes entre le feuillage vert foncé et les lumières diaphanes, le profond mystère de la nature à l'heure où elle semble se recueillir sur elle-même pour célébrer ses graves liturgies de silence. C'est un des tableaux les plus précieux de la collection de monsieur Furt, car sa valeur esthétique garde une intime analogie avec sa valeur documentaire sur la grande école française du XIXème siècle.

Henri Harpignies, contemporain du précédent, est aussi un des meilleurs paysagistes de son époque. Comme Daubigny, il avait participé au salon de 1863 malgré sa prédilection affichée pour les formules du réalisme intégral naissant. Le *paysage* de cet artiste, qui fait son entrée dans notre musée grâce à la donation Furt, sans faire partie des meilleurs, est un exemple assez réussi de sa technique et de son caractère. Il date probablement de la période de transition vers le réalisme car, s'il n'adopte pas franchement les principes de cette école, il est plus proche de celle-ci que du romantisme où elle prend naissance.

Philippe-Auguste Jeauron (1807-1877 et Eugène Lavicille (1821-1889) complètent le groupe de paysagistes français du XIXème siècle mais avec une particularité : non seulement ils sont complètement étrangers aux tendances réalistes de Daubigny mais ils relèvent davantage du néoclassicisme fondé par David que du romantisme postérieur à ce maître. La qualité de ces tableaux tient moins à leur valeur esthétique pure qu'à leur documentation sommaire sur l'école française moderne.

De la même époque, Charles Jacque (1813-1849) est le peintre des étables et des fermes françaises, dont il a su fixer le caractère particulier avec un don aigu de l'observation. Le tableau de Jacque compris dans la donation avait déjà

été exposé à Buenos Aires. Il représente une étable typique des régions d'élevage françaises, réalisée avec le même souci de vérité et d'analyse profonde qu'Emile Zola a mis dans les descriptions de son livre, discutable et discuté, *La terre.* Ici, du moins, la passion de la vérité est soutenue par une technique picturale qui ne peut pas être assimilée, tant elle est fine et délicate, au style littéraire du terrible et virulent Français.

Félix Ziem (1821-1912) a accédé à l'immortalité par ses merveilleux tableaux de Venise. Disons, pour dire le fond de notre pensée, que la Venise de Ziem ne correspond exactement ni au caractère ni à l'aspect qu'a dans la réalité la ville historique de l'Adriatique. La Venise peinte par Ziem est une ville de rêve, cristalline, diaphane et transparente comme la ville théologale de l'Apocalypse. Ses ciels éternellement bleus, ses canaux paisibles, ses eaux endormies comme au fond d'un lac vaste et profond et ses dômes dorés, nous parlent plutôt d'une ville du Levant, d'une Byzance fabuleuse, d'un Bagdad chimérique, où les choses et les êtres passent devant nos yeux, dématérialisés comme des spectres. Elle n'est pas réelle mais elle est belle, cette vision de la ville ducale nimbée de halos irisés et environnée de mirifiques lointains de cristal, et l'artiste qui l'a conçue mérite la gloire qui est venue couronner sa vieillesse illustre, sous la non moins illustre coupole de l'Institut.

Ce tableau de Ziem n'est sans doute pas un des meilleurs, mais il peut figurer honorablement à côté des autres œuvres du grand maître que possède notre Musée des Beaux-Arts.

H. Delpy (1842-1912), Louis Deschamps (1846-1902) et Gabriel Decamps (1803-1860) montrent, dans l'ensemble de cette précieuse collection, d'autres aspects caractéristiques de l'école française du XIXème siècle. Le premier est un paysagiste distingué qui évolue dans les eaux de l'impressionnisme sans trop en approfondir le caractère. Le deuxième, attaché aux formules esthétiques de Bouguereau, nous présente dans sa *Tête de petite fille* une étude d'expression assez réussie ; le troisième nous montre avec son tableau de genre *En orient* à quel point il s'était imprégné de la deuxième manière de Delacroix.

Après cela, nous pouvons nous consacrer entièrement à un autre aspect de la collection de M. Furt. C'est l'école française contemporaine, moins bien représentée que la précédente mais qui compte quelques tableaux de qualité indiscutable.

Nous avons, en premier lieu, les trois impressions de René Ménard intitulées *Coucher de soleil, Paysage* et *Arc-en-ciel*, qui sont à notre avis des manifestations très expressives de son talent d'artiste. Lumière, ambiance, tonalité, composition et coloris, tout dans ces petits tableaux désigne la main de maître qui les a réalisés. Ménard est le peintre des marécages et des ciels plombés, mais parfois aussi, comme dans cet *Arc-en-ciel*, le peintre des effets décoratifs. La richesse de sa palette évoque les meilleures fantaisies chromatiques d'un Gaston Latouche ou d'un Denis.

Viennent ensuite Charles Cottet, avec un beau type de femme bretonne exécuté avec sa manière habituelle d'interpréter les gris ; et Jules Adler qui, dans un sujet analogue, fait preuve, quoique avec moins de profondeur, d'une compréhension intense et essentielle du type humain du Nord de la France. Et nos faisons ce parallèle, ou plutôt cette remarque, parce que Cottet correspond exactement à ce qu'Heredia dit dans un beau sonnet :

Il a compris la race antique aux yeux pensifs
Qui foule le sol dur de la terre bretonne
La lande rase, rose et grise et monotone
Où croulent les manoirs sous les hêtres et les ifs.

Maurice Bompard figure dans la collection avec une magnifique toile de Venise, lumineuse et bien sentie, et Dagnan-Bouveret avec un tableau de grande qualité intitulé *La lettre*.

Jules Cornillet est représenté par deux esquisses décoratives, *Le printemps* et *L'été*, influencés par les décors français du XVIIIème siècle, et Fernand Cormon par un sujet guerrier, *L'embuscade,* qui avait été exposé au salon des artistes français de 1914.

Paul Chabas avec sa *Jeune fille* n'est pas à la hauteur de ses autres tableaux propriété du musée, mais il intéresse toujours par son art un peu frivole et à forte tendance décorative. *Jeune fille* avait déjà été exposé à Buenos Aires.

Lépine est représenté par une intéressante étude de barque de pêche et Petitjean par deux paysages très modernes par leur technique et imprégnés d'un sentiment poétique profond.

Bien que cette collection soit essentiellement constituée, comme on l'a vu, d'œuvres de l'école française, elle compte aussi des travaux de maîtres belges, anglais, hollandais, espagnols, italiens et argentins. Parmi ces derniers, nous nous rappelons deux chevaux au soleil de Fernando Fader et un paysage de Martin Malharro, qui est peut-être la source d'inspiration à laquelle se sont abreuvés plusieurs de nos jeunes peintres.

L'école belge est représentée par Hubert Bellis (1831-1902), Joseph Coosemans (1828-1904), Pierre Dierks (1855), Adolf Dillens (1821-1877), Louis Debois (1830-1880), Jean-B. Kindermans (1805-1822), Louis Robe (1807-1860), Edmund Schampheleer (1824-1900), A. Stevens (1828), Eugen Verboekhoven (1798-1881), Florent Willems (1823-1905) et les contemporains Henri Cassiers, Paul George, Léon Hongoux et Franz Leemputten.

L'école hollandaise est très bien représentée dans l'ensemble par quelques tableaux de grande valeur artistique et documentaire, comme un paysage de Jan Both (1610-1652), un portrait de dame par Nicolaes Elias (XVIIème siècle), un intérieur de P. Noël (1701), une fête paysanne de Mathieu Schoeverts (1667) et un crépuscule par Antoine Wyngaerdt (1808). Parmi les maîtres hollandais plus modernes on peut citer Fritz Tanlow, Pierre Molyn, Jacob Mario, Martinus Kwytenbrower, H. Koek-Koek, G. Flaschoen et James Bosboom.

L'école espagnole compte deux bons artistes, Fortuny et R. Domingo, mais un des cas les plus intéressants, n'appartenant pas à l'école française, est un paysage alpin du célèbre Alexandre Calame, peintre suisse précurseur de la peinture montagnarde (1810-1864).

Comme on peut le voir, M. Furt a rassemblé dans sa précieuse collection des toiles de grande qualité dont la valeur, aux prix actuels du marché, pourrait se situer autour de trois ou quatre millions de francs.

➤ Atilio Chiappori. **Une donation des Amis du Musée**[38]

Ch. Despiau, *Petite fille des Landes*

La couverture de ce numéro est illustrée avec une photographie d'une très belle pièce, intitulée *Petite fille des Landes,* récemment incorporée aux collections de l'Institut grâce à une donation des « Amis du Musée », association présidée par M. Alfredo Gonzalez Garaño.

Nous tenons à souliger l'importance de ce geste, non seulement parce que c'est la première œuvre de Despiau qui entre au Musée –l'absence de cet artiste dans notre fonds de sculptures était très sensible – mais aussi, et surtout, par l'extraordinaire qualité du petit bronze.

Nos savons que Despiau l'appréciait vivement et que le plâtre original ornait sa table de travail.

La *Petite fille des Landes* n'existe qu'en trois exemplaires, dont l'un a mérité les honneurs du Musée du Luxembourg ; un autre appartient à une prestigieuse collection française ; le troisième est celui que vient d'acquérir l'association des Amis du Musée, pour en faire don à notre Institut.

Léon Deshairs, dans son livre *Charles Despiau* (Editions Crès.1930) cite l'œuvre à plusieurs reprises en lui attribuant une place de choix dans la production de l'artiste (cf. pages 7, 20, 46 et 78). Elle est reproduite sur la planche numéro 1 de cet ouvrage.

La *Petite fille des Landes* a été réalisée en 1904 et elle a été exposée par son créateur au Salon de la *Société Nationale des Beaux-Arts* en 1909.

Charles Despiau est né à Mont-de-Marsan (Landes) le 4 novembre 1874. Sculpteur et dessinateur, il a suivi les cours des Académies des Arts Décoratifs et des Beaux-Arts, où il a étudié et s'est perfectionné sous la direction de Barrias. Il a exposé à la S. N. des Beaux-Arts après 1902. Auguste Rodin avait de l'estime pour lui et lui faisait obtenir de nombreuses commandes importantes.

Sculpteur consciencieux à l'esprit sélect et à la production très limitée, Despiau occupe actuellement une place de premier ordre parmi les sculpteurs contemporains.

Chevalier de la Légion d'Honneur, illustrateur des *Heures claires* d'Emile Verhaeren, parmi ses principaux travaux on peut citer le *Monument aux morts de Mont-de-Marsan* ; les bustes du *Dr A. Weill, J. Siegfried* et *Léopold Lévy*, *Nu de femme*, etc.

➤ Anonyme. **Une acquisition du gouvernement national**[39]

Nous avons dit que Despiau occupait une place de tout premier ordre parmi les sculpteurs contemporains. Faut-il ajouter que Drivier n'est pas en reste ? Une heureuse coïncidence a fait que ces deux artistes français entrent en même temps dans les collections officielles. Au don des « Amis du Musée » vient de se joindre l'acquisition par le gouvernement d'une *Vénus* en pierre taillée, légèrement colorée, que Drivier a exécutée avec un sens plastique et un classicisme étonnants.

Il s'agit d'une sculpture aux dimensions proches du naturel, dont la photographie illustre ces pages. Sa composition gracieuse et inspirée est, à notre avis, une véritable réussite de l'artiste. Malgré une certaine raideur – dans les jambes et la cuisse droite – l'attention de l'observateur se concentre immédiatement sur la noble tête de cette *Vénus,* dont l'attitude sereine et la beauté soulignent les valeurs de l'œuvre et mettent clairement en évidence les ressources techniques de l'auteur.

La *Venus* de Drivier a été reproduite dans *Art et décoration* (Août 1932) à la page 237, pour illustrer un article de A.H. Martinie intitulé « *Un groupement de sculpteurs* »*.

Léon Ernest Drivier est né à Grenoble (Isère) le 22 octobre 1878. Disciple de Rodin, il orienta son art vers la beauté et la vérité.

Membre de la *Société des Artistes Décorateurs*, fondateur du *Salon des Tuileries*, déclaré hors concours au Salon d'automne de la *Société Nationale des Beaux-Arts*, chevalier de la Légion d'honneur, ses œuvres peuvent être admirées aux musées du Luxembourg, du Petit Palais, ainsi qu'à ceux de Lyon, de Grenoble, de Washington, entre autres.

[38] Atilio Chiappori. « Una donación de los Amigos del Museo ». *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, septiembre-octubre de 1934, n.1, año 1, p. 8.

[39] Anonyme. « Una adquisición del gobierno nacional ». *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1934, n. 1, año 1, p. 9.

La critique d'art française en Argentine

Du moment même où l'art français s'affirma comme une option possible et souhaitable pour le marché d'art local, de prestigieux critiques d'art français furent requis à plusieurs reprises pour présenter les ensembles offerts à la vente non seulement par les *marchands d'art* français actifs dans le pays mais aussi par les galeristes argentins. Leurs voix s'infiltrèrent aussi dans des publications spécialisées et dans certaines occasions elles servirent à présenter les œuvres composant d'importantes collections argentines. Des critiques comme L. Roger-Milès, Camille Mauclair, René Huyghe ou Léon Degand se virent plus ou moins concernés avec les différents acteurs du domaine artistique local. Dans ces cas, leurs voix furent considérées des voix d'autorité qui consacrèrent les lignes de l'historiographie française de l'art. Elles traduisirent souvent pour notre milieu quelques-unes des polémiques qui avaient lieu en Europe, en dehors de l'estimation des peintres impressionnistes vis-à-vis du renouvellement esthétique proposé par Cézanne ou, déjà dans le contexte du deuxième après-guerre, la dispute entre art figuratif et art abstrait.

➤ Camille Mauclair. **Etienne Dinet**[40]

L'orientalisme en peinture date du romantisme. On pourrait même en trouver l'origine à Venise - avec Gentile Bellini qui a peint Mahomet II – tout en précisant que l'enthousiasme du XVIIIème siècle pour les *turqueries* a parfois reposé sur une documentation solide, malgré ce qu'on a pu en dire. Mais ce sont les expéditions en Egypte et en Syrie et la guerre turco-grecque, de Missolonghi et Scio à Navarin, qui ont fait naître le désir d'ajouter l'étude des ciels, des paysages, des costumes et des traditions orientales à la maîtrise chromatique et plastique de l'art européen. Delacroix, le lyrique immortel des *Massacres de Scio*, des *Femmes d'Alger*, des *Noces juives* et des *Combats*, a rêvé son Orient et il l'a peint avant de s'y être rendu. Marilhat, Decamps, Berchère, Chassériau, et plus tard Gros, dont la fougue avait inspiré Delacroix, avaient essayé d'ajouter au lyrisme une étude plus réaliste des détails. La conquête de l'Algérie a fini d'imposer les sujets orientaux comme un des attraits des salons.

Fromentin a été le premier intimiste algérien. Ensuite, Gustave Guillaumet s'est affirmé en tant qu'observateur incisif, un véritable psychologue de l'âme arabe. Ingres lui-même, parallèlement à ses tendances préraphaélites, presque holbeiniennes ensuite et finalement raphaéliques, s'est intéressé à l'Orient et a osé peindre, à côté de ses odalisques conventionnelles, ce *Bain turc* où s'exprime dans toute sa force la mollesse luxuriante et animale des femmes du harem. C'est au Maroc que Fortuny a réalisé certaines de ses toiles flamboyantes, empreintes d'une ardente vitalité. Plus tard, Henri Regnault, l'amoureux des ornementations somptueuses, ouvre la voie à l'orientalisme théâtral de Benjamin Constant et de Gérôme, imité par trop de peintres dont les noms comptent peu. Actuellement, les orientalistes sont assez nombreux pour avoir constitué une société dans laquelle on trouve d'excellents paysagistes, comme M. Noiré et de fins observateurs des coutumes comme P. Point et, grâce à la technique impressionniste, certains ont pu approfondir l'analyse de la lumière africaine, sans parler de M. Besnard qui, à la suite d'un séjour en Algérie, s'est affirmé comme un orientaliste occasionnel mais superbe.

A Constantinople même, des peintres comme Fausto Zonaro travaillent pour rendre fidèlement les types humains de l'islam et nous devons quelques beaux pastels marocains à M. Lévy-Dhurmer et de belles études d'Alger à M. Rochegrosse.

Cet orientalisme, qui s'étend très arbitrairement de Tanger à Smyrne et d'Alger à Biskra, et qu'il serait plus judicieux d'appeler peinture islamique, a été singulièrement riche et varié au cours des cent dernières années. Il est né de la curiosité et s'est développé sans méthode, au hasard des caprices et de la « fantaisie des artistes européens ». Certains se contentèrent d'un goût pour les *bibelots*, des tapis ou les armes. D'autres se sont intéressés aux femmes et aux cavaliers. D'autres encore, étaient captivés par les ciels ardents. L'intérêt pour la vie psychologique n'est venu que lentement : à peine perceptible chez Chassériau et Decamps ; plus affirmé chez Fromentin ; singulièrement perçant, chez Guillaumet ; enfin évident chez Etienne Dinet.

Depuis longtemps, M. Dinet séjourne plusieurs mois par an parmi les Arabes d'Algérie et s'il est un vrai peintre, un technicien à toute épreuve, il est surtout un observateur passionné du caractère et de l'âme mystérieuse de l'Islam. La première idée qui suscite en nous l'étude de son œuvre est qu'il est fasciné par l'islamisme. Un européen déseuropéanisé, enivré par la vie arabe comme par un opium ; elle est la matière de toutes ses rêveries, elle le magnétise, elle modifie sa psychologie d'homme occidental, elle l'attire et l'absorbe. Je ne serais pas surpris d'apprendre, un jour, que M. Dinet s'est définitivement retiré en terre algérienne et qu'il a adopté une mentalité musulmane. Je dis cela sans avoir jamais parlé avec lui, sans même l'avoir jamais rencontré et connaissant uniquement sa peinture. Mais c'est en tout point l'œuvre d'un être entièrement séduit, d'un déraciné conquis par le fatalisme, par une vie libre et farouche, une vie tour à tour violente et contemplative. Depuis longtemps, ce n'est plus lui qui maîtrise son sujet : il est son prisonnier volontaire, il lui livre son individualité morale et mentale après lui avoir consacré son talent.

Ce talent est celui d'un illustrateur, mais d'un illustrateur qui serait un maître de l'analyse ; et en Orient il est impossible qu'il en soit autrement. Dans ces contrées, on ne peut pas essayer de composer, de synthétiser comme on le ferait devant des scènes européennes, car la nature y est écrasante, la force des couleurs surpasse toutes les audaces et, surtout, l'at-

[40] Camille Mauclair. « Etienne Dinet ». *Athinae.* Buenos Aires, a. 3, n. 33, mayo de 1911, p. 131-136.

mosphère interdit la pensée, telle qu'elle est comprise par les hommes du Nord et du Nord-Ouest. Là-bas il n'y a pas d'idées ; il y a une dissolution de l'âme dans un rêve panthéiste imprécis et charmeur. Essayer de dépasser le pittoresque pour aller au fond des choses aboutit, en art orientaliste, à se trouver presque immanquablement face au mystère, parce que l'on tombe sur des fatalistes, à la fois subtils et brutaux, dont la simplicité instinctive a quelque chose de redoutable et d'incompréhensible. M. Dinet a su l'exprimer merveilleusement et l'a rendu sensible pour la première fois dans la peinture orientaliste. Il n'a pu le faire que parce que lui-même était devenu l'égal de ses modèles, vivait leur vie et s'appropriait leur âme.

Depuis de longues années, M. Dinet réalise, en marge du mystère oriental, des illustrations dont l'originalité et l'intelligence apportent une note originale dans nos salons. Ses rivaux ont surtout vu le paysage. Lui, il a voulu étudier l'homme et la femme et au lieu de les traiter comme des silhouettes épisodiques, comme des images colorées entrevues sous des lumières inédites, il s'est efforcé de faire le portrait de toute une race. Il la définit à travers tous ses types, la saisit dans son intimité. C'est une galerie étrange, fortement intéressante par la vérité qui s'en dégage. L'Islam est là tout entier, avec sa sauvagerie, son arrogance, son luxe barbare, sa misère, sa cruauté et son immense mélancolie, raconté par un étranger passionné qui ne cesse de l'admirer.

M. Dinet est très loin des peintres de son temps. Il ne partage pas leurs préoccupations pour le style ou la technique. Pour lui, son métier se résume à traduire ce qui le touche le plus et il y parvient par une sorte d'obstination réaliste, un scrupule de vérité.

Son dessin est très ferme et savant. Ses couleurs sont éclatantes et gorgées de reflets brûlants sous un ciel torride. Peu d'artistes modernes ont poussé à ce point l'étude des reflets et, de ce point de vue, certaines toiles de M. Dinet surpassent ce que les impressionnistes ont cru faire de plus neuf et de plus osé. Les harmonies de bleu, d'orange, de carmin, de vermillon, de rouge laque, chantent dans ses œuvres leur hymne le plus intense.

Ses personnages baignent dans une sorte de lumière phosphorescente ; partout on devine la chaleur sèche et rayonnante, on sent la densité de l'air saturé dans une torpeur magnifique et mortelle. Tout ceci est exprimé par une peinture à la pâte légère, aux lueurs crues, dont les nuances ne se mélangent pas, dont les ombres sont colorées et qui garde des précisions et des transparences d'aquarelle. M. Dinet s'est même intéressé à la peinture à l'œuf et il en a tiré un parti judicieux. Sans doute, nul autre que lui n'a fait de meilleures études de dessin, ni réfléchi plus sérieusement à ses outils et à la manière de s'en servir. Mais, on voit bien que la préoccupation du métier et du trait, qui pour nos peintres est essentielle, n'est pour lui qu'un accessoire, un simple moyen. Et si M. Dinet, pendant ses séjours en France, accepte de peindre quelques portraits dont on ne peut qu'admirer le superbe dessin et la magnifique présentation, on sent bien que ce ne sont pour lui que des concessions et des épisodes sans importance. Il s'est entièrement voué, avec acharnement, à la définition de cette race qui le magnétise.

Personne comme M. Dinet n'a su restituer, dans de grandes toiles très travaillées, la figure troublante, sensuelle jusqu'à l'animalité et pleine d'un charme fier de l'Ouled-Naïl. Nous sommes loin des turqueries conventionnelles, des babioles d'atelier, des brillantes natures mortes, des oripeaux romantiques et surtout, loin du souvenir académique qui, même en présence du modèle, s'efforçait de trouver les proportions grecques et la fausse noblesse classique. Nous avons devant nous la courtisane biblique, la femme imprégnée de parfums, couverte d'amulettes et de signes, l'idole voluptueuse au teint humide et lisse, aux muscles de panthère, aux yeux vides de pensées, au rire caressant et cruel, l'Africaine qui rendait fous les rudes Italiotes, au visage rasé, qui l'emmenaient à Rome après le pillage. Elle est là, passive et rusée, ornée comme une idole en bronze et en pierre dont les ornements rustiques gardent encore le symbolisme des cultes disparus. Une teinte chaude recouvre la ligne parfaite de son beau corps ; sa chevelure bleutée à force de noirceur est la crinière d'une bête de Libye et le *henné** rougit ses ongles.

Ses adorateurs et ses frères ne sont pas dépeints avec moins de force et de vérité. Dans certains de ses tableaux, Dinet les a rapprochés d'elle pour exprimer les duos d'amour de ces félins, si éloignés de la fadeur des nôtres. Il a su faire vibrer dans leurs confrontations silencieuses toutes les attractions, toutes les folies d'un instinct inéluctable, embrasé par le soleil ou protégé, la nuit, par la divine complicité de la lune. Et ces idylles barbares demeurent uniques dans l'art actuel. Guillaumet a pressenti ce territoire où règne Dinet, mais il n'aurait pas osé le peindre.

L'éditeur Piazza, qui depuis dix ans publie les plus beaux livres d'art de l'édition française, a demandé à M. Dinet d'illustrer trois ouvrages consacrés à des sujets islamiques. L'un d'eux est la légende belle et terrible d'*Antar* ; l'autre est un recueil de poèmes d'amour intitulé *Le printemps des cœurs* et le troisième, *Les mirages*, nous initie à la vie arabe. Les deux derniers sont l'œuvre d'Aliman ben Ibrahim. Ce sont des merveilles. Dans ces formats restreints, le talent de l'artiste a gardé toute sa puissance, toute sa maîtrise dans la restitution de la vie ; mais il y a ajouté une touche de préciosité luxueuse, digne des enluminures d'un missel. On y voit les types arabes les plus variés - des enfants, des vieillards, des jeunes, des marchands, des guerriers et des courtisanes - dans le décor radieux et fièrement pauvre des douars et des camps ; c'est là que le véritable Islam prend vie. C'est de l'art, de l'art majeur. Infiniment supérieur à cette peinture d'exposition coloniale, barbouillée d'indigo, de plâtre, d'or jaune et de sucre rosé, dont chaque salon fournit des échantillons en vrac, des caricatures du véritable orientalisme. Lorsque l'interprétation de l'Orient et de l'Afrique n'est pas simplement la fantaisie d'un beau rêve, telle que Delacroix l'a comprise à ses débuts ou telle que l'entendent Frank Brangwyn ou Edmond Dulac dans ses éblouissantes créations néo-perses, il faut qu'elle soit ce que Dinet en fait : la restitution rigoureuse de la vérité, l'étude du caractère, complétée par la volonté patiente d'un Holbein.

En recherchant uniquement cette vérité, Dinet a pu nous procurer parfois l'émotion du mystère, aussi bien dans l'évidence et la clarté que dans l'énigme et dans l'ombre. Et plus nous croyons y voir clair, plus nous comprenons que l'on

ne saisit que des apparences. Dans le reflet métallique des yeux des Arabes peints par Dinet, il y a un fatalisme qui ne ressemble pas à ce que nous appelons la pensée, en Europe, et qui cache cependant d'étranges secrets. Dans ces corps de brutes magnifiques, souples et vigoureux, il y a quelque chose de troublant : l'agaçante question de savoir jusqu'à quel point ils renfermeraient une intellectualité analogue à la nôtre. Leur rire est si inquiétant, l'expression de leur amour est si sauvage ! Ces êtres nous dépaysent, nous déconcertent, nous effraient et nous attirent. Nous les observons et peu à peu ils nous fascinent, nous connaissent tout entiers avant qu'on ne les ait compris. C'est à ce charme que M.Dinet a dû succomber et il nous le suggère à travers ses œuvres. Nous comprenons, en les voyant, l'attrait du désert, de leur vie libre, de l'énergie déchaînée, loin des villes et du mensonge conventionnel de la société. On conçoit bien ce désir irrésistible d'y mener une existence à la fois active et contemplative. Une existence dans laquelle, comme le souhaitait Baudelaire, l'action serait la sœur du rêve, mais que la civilisation si encensée a fini par rendre impossible là où elle domine. Cette existence, l'artiste a voulu la vivre. Quel homme heureux et quelle œuvre plus heureuse encore ! Toujours sage et saine, toujours vivante et, parfois, d'une force de synthèse à laquelle seuls les vrais maîtres peuvent prétendre…

➤ Erwin Esslinger. **Préface**[41]

Encouragé par quelques-uns de mes clients amateurs de la République Argentine, je me suis décidé à exposer cette année une collection d'une quarantaine de tableaux choisis dans la Galerie A.-M. Reitlinger, de Paris.

Ce n'est pas par la quantité que je tiens à attirer l'attention du Grand Public de Buenos-Aires, mais par la qualité de chacune des pièces que j'apporte et qui, sans nul doute, seront appréciées à leur juste valeur.

Les amateurs argentins verront avec plaisir ce beau morceau de peinture qu'est le *Gentilhomme Louis XIII*, de Ferdinand Roybet; c'est une page de premier ordre et digne de plus belles collections; ils verront avec émotion la *Pêcheuse de Boulogne*, de Jules Adler, qui est une de ses meilleures toiles, qu'on peut comparer à son tableau acquis par le Musée de Buenos-Aires et qui peut facilement rivaliser; c'est du reste une œuvre bien connue des amateurs parisiens.

Je recommande aussi cette belle étude, de Boudin, dont le ciel est d'une puissance vraiment poignante.

Tous les collectionneurs ont encore à la mémoire les expositions particulières de Gaston Guignard et de Guirand de Scévola, qui ont obtenu tant de succès en Amérique du Sud, on reverra donc avec plaisir les signatures de ces artistes dans cette collection.

J'appellerai l'attention des visiteurs de mon exposition sur la série de tableaux de petites dimensions, faciles à placer, qui sont tous d'artistes de talent, bien connus à Paris.

Les intérieurs de Versailles de Rosenberg, et les parterres fleuris de Charmaison, seront goûtés comme des notes vraiment artistiques.

Les aquarelles du maître Harpignies, si réputées en France, sont d'une note claire et gaie.

Et ceux qui aiment les tableaux de figures, les sujets de genre et les intérieurs, trouveront là un choix fort intéressant; de l'Ecole Espagnole, tous connaissent fort bien le peintre Luis Jiménez, qui obtient chaque année le plus franc succès dans toute l'Amérique du Sud; Reyna, Cardona, Garrido sont autant de noms connus. Enfin, une jolie série d'eaux-fortes en couleurs, de Peters Destéract, mérite aussi l'attention des Argentins qui ont pu apprécier celles exposées au Musée de Buenos-Aires.

➤ **Achille Segard.** René Ménard[42]

L'idéal pour un peintre à qui des étrangers réservent l'honneur d'une exposition d'ensemble serait de choisir dans toute son œuvre les tableaux les plus importants et les plus caractéristiques pour les présenter dans un ordre logique. Cet idéal est malheureusement irréalisable. Quand il s'agit d'un peintre parvenu comme René Ménard à la pleine maturité de son âge et de son talent, la grande majorité de ses œuvres les plus importantes se trouvent immobilisées soit en des musées, soit en des collections privées, soit encore dans les monuments où ses peintures plus particulièrement décoratives se trouvent désormais fixées définitivement. C'est au musée du Luxembourg à Paris, dans les collections publiques et privées les plus célèbres d'Amérique et d'Europe, c'est enfin dans les monuments pour lesquels il a exécuté des "décorations" qu'un historien d'art doit aller retrouver les éléments indispensables d'une vision d'ensemble de l'œuvre de René Ménard.

Cependant il y a un certain nombre d'œuvres –à ses yeux plus précieuses que les autres- dont un artiste ne parvient qu'avec peine à se séparer et qu'il garde jalousement le plus longtemps possible dans le mystère de son atelier. Les unes parce qu'elles marquent une étape de son évolution artistique, les autres parce qu'elles ont jailli d'un état de sensibilité qui ne se renouvellera plus, l'une ou l'autre encore parce qu'elles sont liées à un souvenir personnel.

Les visiteurs trouveront dans cette exposition quelques-unes de ces œuvres de choix. Elles contribuent –avec les tableaux les plus récents- à donner à cette exposition son caractère particulier.

[41] Erwin Esslinger. [Préface]. En *Exposition de la Galerie A.-M. Reitlinger de París.* Buenos Aires. Galería de Arte Miguel V. Voglhut, 1913, [s.p.].
[42] Achille Segard. « René Ménard ». En *Exposition E.-René Ménard organisée par J. Allard & Boussod, Valadon & Cie.* Buenos Aires. Salón Philipon & Cie., 1913, p. 3-12.

Depuis plus de trente ans la carrière de M. René Ménard s'est déroulée harmonieusement. Ni erreur d'orientation dans les années de début, ni incertitudes sur le but à poursuivre ou les moyens à employer, ni admirations irraisonnées qui ne peuvent aboutir qu'a des dégoûts, ni enthousiasmes soudains suivis de volte-faces. Au rebours de tant d'artistes qui se cherchent aux-mêmes pendant de longues années et qui passent par une longue période d'imitation et de tâtonnement M. René Ménard aima tout de suite ce qu'il devait aimer toujours. Les tableaux de l'âge mûr ne différent des œuvres de jeunesse que par un art plus parfait et une intensité plus grande. Il est allé s'affinant et se perfectionnant, mais il a toujours continué dans la voie qu'il s'était tracée dès le début.

Les maîtres dont il a suivi les leçons à l'École des Beaux-Arts ont pu lui apprendre à dessiner une figure, ils n'ont eu d'influence ni sur ses directions d'esprit, ni sur l'affinement progressif de sa sensibilité, ni sur le choix des motifs qui devaient devenir ses motifs de prédilection. Le premier tableau peint par M. René Ménard quand il avait vingt ans se compose déjà d'un paysage extrêmement paisible avec un petit nombre de figures nues d'un mouvement très calme, et qui paraissent liées à ce paysage par une sorte de sentiment pastoral qui n'est pas dénué de majesté. Le dessin de ces premières œuvres n'a pas encore la précision ni la liberté qui se révèleront dans les œuvres ultérieures, le coloris n'a pas encore la richesse de tons ni l'éclat qui donneront tant de prix aux œuvres futures mais ces premiers tableaux s'apparentent déjà étroitement aux œuvres de la maturité. Ils ne ressemblent en rien à ceux des professeurs officiels de M. Ménard. Ils attestent déjà une personnalité originale et vigoureuse.

De quelques éléments essentiels se compose cette personnalité? Voilà ce qu'il est difficile de définir en peu de mots. Il est hors de doute que M. René Ménard est un peintre "classique" et cependant on voit parmi ses admirateurs les plus décidés des amateurs et des critiques résolument attachés à ce qu'on a appelé –d'ailleurs très improprement- l'art moderne.

N'y a-t-il donc pas antinomie entre la grande tradition classique et l'expression la plus sincère d'une sensibilité d'artiste contemporain?

C'est précisément ce que démontre l'œuvre de M. René Ménard. C'est une œuvre d'un sentiment nouveau et cependant en parfait accord avec toute la grande tradition française. Transportés au Louvre dans la salle du XVII° siècle la plupart de ces tableaux se trouveraient tout de suite d'accord avec les Poussin et les Claude Gellée.

Aucun de nos peintres, je crois, n'est plus naturellement, ni plus classiquement français. Il a les qualités de notre dix-septième siècle: l'ordre, l'émotion sincère mas disciplinée, la pureté du style, l'art parfait de la composition, le goût de la magnificence et l'habilité d'exécution.

C'est dans ses grandes œuvres décoratives que ces qualités apparaissent le plus manifestent. Elles s'imposent dans les trois vastes panneaux de la Faculté de Droit à Paris: *L'âge d'or*, *Le rêve antique* et *La vie pastorale* [1]. Elles ne sont pas moins éclatantes dans les deux panneaux de la bibliothèque de la Sorbonne: *Le Temple* et *Le Golfe*. On les retrouve dans *Le labour* marouflé aujourd'hui dans l'escalier d'honneur de la Caisse d'Empargne de Marseille et je crois qu'il est vrai de dire qu'il n'y a pas un tableau, pas un étude, pas un dessin sortis du pinceau ou du crayon de M. René Ménard qui ne relèvent les mêmes caractéristiques. L'ordre classique et le sentiment de la beauté calme lui sont aussi naturels que ne sont naturels à d'autres artistes la recherche inquiète de nouveautés éphémères, la nervosité tumultueuse et le désir d'étonner.

Regardez dans cette exposition cette suite de paysages tranquilles où des lignes harmonieuses disent avec simplicité la beauté des spectacles de la nature et le plaisir de les admirer! Comme on sent que le peintre a éprouvé une émotion vive devant les yeux, devant ces beaux paysages de forêts, de ciels ou de plaines, et comme on sent qu'il a transposé avec joie dans le domaine des émotions intellectuelles et picturales, les sensations purement visuelles qui s'offraient à ses regards!

Voici par exemple *La nymphe des bois* qui été exposée pour la première fois en 1912 à l'exposition internationale de Venise. Il est certain que M. René Ménard a vu un jour au détour d'une route ou d'un sentier ce coin de forêt vert-sombre accentué, à notre gauche, par le bouquet roux d'arbres déjà touchés par l'automne, sous un ciel gris-bleu traversé de nuages et qui influence par mille reflets le miroir d'eau sur lequel dorment des herbes aquatiques.

Dans cette atmosphère de nature il a imaginé de situer une figure féminine nue dans l'attitude la plus simple, la plus harmonieuse, et qui pût paraître "la pensée du lieu". Un effort de mémoire précisa l'élan de l'imagination. Des dessins au crayon noir, des études peintes devant le motif fixèrent sur le papier au sur la toile l'essentiel de ce paysage, les harmonies de couleur qui le vivifiaient, et d'autres dessins, d'autres études précisèrent dans l'atelier les belles formes d'une figure féminine digne d'être comparée à celles qui servirent de modèle jadis aux statuaires grecs. De cette double série d'études et de recherches l'œuvre que vous avez sous les yeux a surgi doucement, lentement et obstinément. Elle est devant nous: tonalités blondes et tendres de cette figure de femme dans ce paysage vert-foncé à l'heure déjà mystérieuse du crépuscule qui commence! Les modelés en sont légers et comme précautionneux, le sentiment général de la vie individuelle s'atténue et se confond avec le sentiment général de la vie universelle qui anime toute le paysage. Elle est chaste. Elle est juvénile. On pourrait la comparer à une jeune chasseresse ou à Diane elle-même. Un je ne sais quoi d'éternel magnifie notre émotion. Nous nous sentons devant une œuvre qui s'apparente aux chefs-d'œuvre de tous les pays et de tous les temps.

C'est précisément l'un des caractères importants de la personnalité de M. René Ménard que ce don de découvrir sous les apparences des choses leur caractère durable et, par une sorte d'instinct plus encore que par un effort de volonté, de faire abstraction devant un paysage ou devant un modèle de tout ce qu'il peut comporter d'anecdotique ou de superficiel pour n'en retenir que l'essentiel.

Regardons ensemble cette *Acropole*. C'est avant tout et presque exclusivement une vision de peintre. Sous un ciel ardoise où se gonfle un gros nuage à reflets de cuivre les ruines sacrées du monument apparaissent baignées d'une

lumière rose presque dorée. Les pentes de la colline que cette colonnade surmonte se composent de terrains nettement individualisés: ici une végétation printanière d'un vert très tendre, très vif, d'une fraîcheur où se sent pourtant encore quelque chose de l'aigreur des bises de mars. Un peu plus bas le terrain où broutent quelques moutons est encore sec et comme stérilisé par l'hiver. Dans le fond et à droite les montagnes de l'Hymette sont d'un gris-cendré et les ruines du Pnyx, au premier plan et à notre droite, sont des notes très sombres, des lumières froides qui soutiennent le tableau et répondent au bleu presque noir des grandes ombres portées par les nuages sombres dans le haut et à gauche de la composition. Le tableau a donc été conçu comme une harmonie de couleurs et, si l'on veut, comme une copie exacte de la réalité: des tons verts et fauves soutenus par les valeurs sourdes des ruines du Pnyx et du bleu-sombre de la montagne s'harmonisant avec les tons d'ardoise du ciel orageux où se mêlent le blanc et le cuivre des nuages pour mettre en valeur le motif dominant de toute l'œuvre: la colonnade rose et or.

Du point de vue purement pictural ce tableau se suffit donc à lui-même et mérite notre admiration. Qui ne sent pourtant que, dans ce tableau comme dans les autres, l'esprit anime la matière et que le sentiment poétique, le respect pour ce sol illustre, l'admiration pour les chefs-d'œuvre de l'art grec et pour ce qu'il y avait d'admirable dans la civilisation de l'époque de Périclès chante d'une voix unanime au-delà du motif particulier pour toucher en vous des fibres profondes?

On pourrait faire la même observation à propos du *Bouvier* qui rassemble ses bœufs en troupeau sur le rivage d'une mer de turquoise pâle dans un paysage antique où les rayons du soleil couchant jettent des notes d'or fauve.

Il en est de même pour *Les dryades* qui se groupent calmes et harmonieuses auprès de leurs chèvres dans un paysage qui se compose d'une prairie d'un vert printanier que limitent des montagnes prochaines d'un bleu-violet et au-dessus duquel se déroule un grand ciel bleu-vert très dramatique, très orageux, traversé de gros nuages cuivrés et dans lequel se pressentent toutes les violences atmosphériques qui peut-être éclateront dans un instant.

On remarquera dans ce tableau comme dans les autres l'intensité sobre de la couleur, la violence contenue des accords de tons, la hardiesse de certaines notes qui pourraient être discordantes et cependant l'harmonie majestueuse de l'ensemble.

M. René Ménard a beaucoup voyagé. Des deux tableaux que je viens de signaler l'un a été fait à Egine et l'autre dans les montagnes de l'Estérel non loin de Fréjus. Il a beaucoup travaillé dans la forêt de Fontainebleau, il a parcouru tout le bassin de la Méditerranée, il s'est longuement arrêté en Sicile et il est revenu travailler à Aigues-Mortes. Que ce soit en France ou en Italie, en Sicile, en Grèce ou ailleurs, partout il a voulu se retrouver lui-même et les sites qu'il a choisis sont ceux qui conviennent le plus intimement à l'expression de sa propre sensibilité.

Voyez encore dans cette exposition *La mare au soleil couchant* si paisible, si touchante et, du point de vue pictural si vigoureuse et si belle! Voyez *La pineta* faite à Ravenne et qui nous montre le soleil qui se couche éclairant à contre jour les masses sombres des pins qui se reflètent dans l'eau. Voyez encore ces *Baigneuses*, ce *Crépuscule* et cette *Baie d'Ermonez* où la légende veut que Nausicaa ait été vue par Ulysse et que M. Ménard a peinte avec exactitude et avec amour comme si les souvenirs et le lyrisme d'Homère animaient sa main et son œuvre!

Ces motifs et cette façon de les interpréter son tellement naturels à l'esprit de M. René Ménard qu'on sent bien qu'ils correspondent au plus intime et au plus profond de toute sa sensibilité. Dès son enfance il a vécu à Paris dans une atmosphère de haute culture et d'éducation classique. Son grand père était libraire sur la place de la Sorbonne [(2)]. Son père était un peintre de grand talent, ami de Troyon, de Corot et de Daubigny et fut le directeur de l'Ecole d'Art décoratif. Son oncle était le très célèbre helléniste Louis Ménard, et l'intimité fut toujours très grande entre l'auteur des *Rêveries d'un païen mystique* et l'enfant ou l'adolescent qui allait devenir le peintre des terres antiques.

Il se peut que le grand mérite de M. René Ménard ait été de ne pas troubler le travail lent et progressif de l'hérédité, de l'éducation et des aspirations instinctives. Il s'est développé "selon sa nature" et toutes ses œuvres se trouvent en accord intime avec notre histoire, avec nos goûts héréditaires, et avec notre tradition classique enrichie et renouvelée par une vision personnelle de la nature et des hommes. A notre époque si étrangement nerveuse et agitée elles donnent l'impression du calme, de la certitude et de la sérénité. Cet art ne regarde pas et n'anticipe pas. Il vient à son heure. Il est à sa place. C'est un anneau de la chaîne que les Français ont le droit d'espérer interminable.

(1) Les visiteurs de notre exposition retrouveront dans les deux pastels qui portent les n. 21 et 22 les magnifiques compositions de ces deux panneaux décoratifs.

(2) La ligne de ses ascendants, pure d'alliance étrangère, se confond au XVII[e] siècle, du côté de sa mère, avec une souche paysanne établie en Ile-de-France.

➤ Charles Brunner. **Préface**[43]

En présentant aux amateurs de Buenos Aires, cette nouvelle collection de tableaux anciens où presque toutes les écoles se trouvent représentées, j'ai été guidé par la pensée de soumettre à leur jugement éclairé, des manifestations très diverses de l'art, susceptibles d'intéresser les goûts les plus délicats.

43 Charles Brunner. « Préface ». En *Tableaux anciens. Exposition Charles Brunner.* Buenos Aires. Galerías Witcomb, 1921. [s.p.].

Parmi les tableaux exposés, méritent une mention spéciale: la magnifique *Annonciation* de José Antolinez, un des plus grands peintres espagnols, très peu connu hors de son pays, dont les œuvres fort rares (le peintre est mort à 37 ans) son très recherchées; les décorations de Boucher, pleines de charme et de distinction; le majestueux portrait du Cardinal-Infant Ferdinand, par Gaspar de Crayer, la *Judith*, œuvre hors ligne d'Abraham Janssens, qui fut le rival de Rubens; le grandiose Ribera remarquable d'expression; les œuvres élégantes de Longhi; les compositions de Ricci, d'Hubert Robert; et le superbe portrait de jeune Patricienne d'Andrea del Sarto, etc.

Je souhaite que les amis des arts trouvent dans cette sélection les pièces qu'ils désirent pour augmenter ou compléter leurs collections. Ils peuvent encore les acquérir actuellement dans des conditions favorables, mais il n'en sera peut-être pas ainsi toujours, les prix des tableaux anciens irréprochables de qualité et de conservation augmentant d'année en année. Très recherchés, ils sont de plus en plus difficiles à découvrir et se paient de plus en plus cher.

➤ L. Roger-Milès. **Introduction**[44]

Un hasard, dont je me félicite, m'a procuré la joie de visiter par avance cette exposition qui s'ouvre à Buenos-Aires et qui se préparait à Paris, aux Galeries Georges Petit. Aussi, - tentation que l'on excusera, - ai-je tenu à exprimer à son sujet mon opinion de critique: c'est la manie des hommes qui sont au soir de la vie de ne point laisser échapper l'occasion de redire ce qui fut le plaisir et la fierté de leur carrière et de saluer l'œuvre des artistes pour qui ils ont combattu, et qui se sont haussés à la gloire par un labeur incessant.

Les œuvres qui sont ici réunies sont le résultat d'une sélection: leur nombre est restreint, mais leur qualité est bien près d'être exceptionnelle et il était nécessaire qu'il en fût ainsi. Le goût, en matière d'art, évolue selon un processus logique auquel les peuples ne peuvent échapper, et que la mode ne peut réclamer comme sien, parce que le goût est le fruit d'une lente, mais sûre éducation. Or, la République Argentine a profité magnifiquement de cette éducation: elle est au premier rang de la civilisation latine et les artistes que nous aimons, les maîtres dont nous avons partagé les luttes ardentes, elle les aime à son tour, elle les comprend, elle les adopte. Aussi, suis-je assuré que pas un tableau, parmi ceux qui vont être montrés, ne laissera les visiteurs indifférents. Ce ne sont que des œuvres, -des chefs-d'œuvre, pourrait-on dire,- d'artistes qui signifient, de façon précise, les étapes variées de l'art moderne.

Avant de nous arrêter devant les tableaux dont la réunion constitue un ensemble si heureux, recueillons-nous sur cette pensée de Victor Cousin: "L'idéal sans la réalité manque de vie, mais la réalité sans l'idéal manque de beauté. Tous deux ont besoin de se réunir, de se tendre la main et de faire alliance. Ce n'est qu'ainsi que les plus belles choses peuvent être achevées. La beauté est un idéal absolu et non une simple copie de la nature parfaite".

Les peintres doivent tendre, avec leurs formules différentes, sinon contraires, à la conquête de principes identiques, et nous allons chercher comment les maîtres de l'École de 1830 et les maîtres de l'École impressionniste ont compris leur mission de révélateurs de vérité et d'idéal.

Prenons Corot, dont l'*Entrée du village de Luzancy* nous attire: ce qu'on perçoit tout de suite, c'est son émotion, c'est son sentiment devant la nature: ses idées sont essentiellement du domaine de la peinture; il les exprime sans artifice, sans éclats trompeurs, avec une volonté inflexible de demeurer vrai, sans cesser d'écouter l'ineffable poésie qui chante en son âme. Il avait conservé sa naïveté, ainsi que Michallon le lui avait recommandé à ses débuts, et grâce à cette naïveté, non exempte de rêve, il avait deviné les horizons encore embrumés du paysage romantique: car on peut le nier, pendant une grande partie de sa vie, Corot a été un romantique à l'inspiration sentimentale et haute, tout entier tourné vers l'idéal et pliant la nature et le sens qu'il en avait à la traduction de cet idéal. Il est un sublime évocateur de poésie: il a pénétré l'intimité de la nature. Là où le vulgaire ne voit que des suburbanités, pour tromper ses appétits de campagne, il a écouté chanter le cantique de l'infini. L'on sait de reste combien il a fallu d'années pour que justice fût rendue à l'art de Corot. Ainsi, le génie a besoin d'un long temps pour être pénétré par la foule, qui baisse trop les yeux sur le présent, pour les lever vers l'horizon où rayonne l'avenir.

Puisque je viens de parler du paysage de Corot, ici exposé, je veux aller de suite au *Marché aux fleurs de la place Saint-Sulpice*, de J.-Ch. Cazin, ici exposé également, afin de saisir, en passant, la filiation directe que existe entre les deux peintres. Loin de moi la pensée que Cazin se soit borné à suivre le sillon ouvert par Corot: il a fait mieux, il a continué l'évolution commencée par le maître; jamais âme attendrie n'a interprété la nature avec plus de sincérité ni plus de sensibilité émotive. Si je ne me défiais des expressions synthétiques à l'excès, je dirais que Cazin est un peintre d'atmosphère. Certes, ses paysages, en tant que verdures, arbres, terrains, maisons, sont d'une vision précise et juste, excellente, solide; mais, plus haut que tout cela, il y a l'espace, il y a le ciel, il y a cette enveloppe d'immensité insondable, à la fois invisible et sensible, dont il a montré la compréhension la plus aiguë, par une extraordinaire habileté de traduction. La vérité nous apparaît tellement vivante dans sa peinture, que, sur l'instant, nous ne prenons point souci de ses procédés d'exécution.

Je vois encore quelques œuvres dont les auteurs font partie de l'admirable phalange des naturistes de 1830, Diaz, Victor Dupré, Veyrassat, Lépine, Boudin, Ch. Jacque. Il convient de signifier chacun d'eux par une remarque essentielle.

[44] L. Roger-Milès. « Introduction ». En *Galeries Georges Petit. Exposition de Tableaux organisée par M. Domingo Viau.* Buenos Aires. Salón Witcomb, 1924, p. 5-15.

Diaz de la Peña, qui était de Bordeaux, et avait la fougue et l'imagination, fut un merveilleux improvisateur. Il avait bien vu et bien compris la splendeur de la forêt, à Barbizon; mais s'il se plaisait à la raconter seule, ainsi qu'il le fait dans *La mare sous bois, en automne*, à côté des arbres vêtus des plus riches frondaisons, il aimait souvent, dans le décor de la forêt, une évocation de conte de fées ou d'églogue antique de mythologie familière.

Chez Eugène Boudin et Stanislas Lépine, on rencontre deux tempéraments différents, plus épris encore d'intimité. Eugène Boudin, élevé au bord de la mer, dans la brutale harmonie des vagues, au spectacle toujours renouvelé des bateaux, des marins et des pêcheurs, a réalisé aussi complètement que possible l'idée qu'on doit se faire du peintre de marine; l'on en peut juger par sa *Rade de Camaret, temps nuageux*, et par ses *Bateaux de pêche dans le port de Fécamp, temps gris*. Chaque morceau qu'il a signé marque un aspect dans le temps; on devine que tout ses effets ont été vus; le caractère d'extrême délicatesse de sa manière, la finesse de ses tons, le charme pénétrant de son euchromatisme, où se révèle un coloriste de race, toutes ces qualités sont de celles qui conduisent un nom, sans grand péril, à travers les générations.

Stanislas Lépine, dont *Le vieux port de Caen* est si original, est bien l'un des exemples les plus frappants et les plus tristes de ce qu'est la vie d'un artiste sur qui s'acharne la chance mauvaise, la constante malveillance de la destinée. Cette vie, passée dans la misère, nous offre le spectacle le plus navrant qui soit, et dont il y a lieu que nous soyons honteux, tous tant que nous sommes, nous qui appartenons à une société où se rencontrent encore de ces lamentables histoires.

Lépine, malgré les âpres luttes secrètes, nous apparaît comme un rêveur, mélancolique et doux, sans amertume, comme un calme poète résigné, qui sait goûter, sinon les splendeurs des soleils d'or flamboyant, du moins les ciels mêmes très bleus, s'ils se soulignent par endroits de lentes nuées grises. Il chérit la paix des solitudes, bonne endormeuse des soucis humains, et la lumière diminuée des crépuscules. Il écoute sans cesse l'intime nocturne, l'éternel arpège mineur de son être! Mais cette confidence enchanteresse qu'il confiait à ses œuvres, et qui vous conquiert si vous prenez la peine d'y prêter l'oreille, les gens, longtemps, lui demeurèrent sourds. Les amateurs d'aujourd'hui le vengent des rigueurs aveugles du passé.

Victor Dupré est représenté en cet ensemble par deux œuvres: *Vaches s'abreuvant à la mare* et *Vieille ferme sur les bords d'un cours d'eau* (paysage du Berry); deux pages d'un art solide et sympathique, devant lesquelles certains amateurs manifesteraient de l'enthousiasme, si elles étaient signées Jules Dupré. En ce qui me concerne, je ne me retiens pas de manifester de l'enthousiasme, même avec le nom de Victor Dupré, et je persiste à trouver souverainement injuste qu'on ne veuille pas reconnaître, à valeur esthétique égale, le talent de Jules et de Victor Dupré.

De Charles E. Jacque, deux œuvres également: *Intérieur d'écurie*, qui fut l'un des succès du Salon de Paris de 1894, et *Troupeau de moutons à la lisière du bois*, deux œuvres qui permettent de bien connaître le maître animalier. Toute la difficulté d'expression vivante dans l'art de l'animalier consiste à ne donner aux bêtes ni trop de pensée, ni trop peu. Tant que l'homme n'aura pas résolu la question de l'âme des bêtes -et il se gardera bien de la résoudre jamais-, il y aura quelque danger pour l'observateur qui trouverait de l'esprit à une âne, et de la bonhomie souriante à un bœuf. Et cependant, quand on vit quelque peu parmi les bêtes -qui nous comprennent et nous obéissent, et que nous, nous ne comprenons pas-, on ne tarde pas à remarquer le jeu essentiellement varié de leur physionomie; cette variété est infinie, comme les causes même qui y donnent lieu, et c'est parce que Ch. Jacque a osé fixer dans ce sens toutes ses observations, qu'il est et restera un des maîtres animaliers de la ferme, le plus puissants et les plus originaux.

Il y a, dans l'œuvre de Jacque, une note que le maître a rendue avec une poésie toute particulière, c'est l'heure tardive où les terres et les laines expirent une buée diaphane, auguste sérénité, enchantement calme, où passe un air pur, où chante la mélancolie de la vie humaine, synthétisée en la silhouette rude et sombre du berger ou du laboureur. Il y a dans cette allure de pensée des morceaux de tout premier ordre, qui arrachent un cri d'admiration et qui donnent à réfléchir.

Je signale encore, d'un mot, quelques tableaux auxquels j'aurais souhaité de pouvoir m'arrêter: *Le repos des moissonneurs*, souriante vision de Veyrassat, le peintre brillant des campagnes fécondes; *Le panier de roses*, de Fantin-Latour, un chef-d'œuvre qui fut l'orgueil de la collection Carels, de Gand, et que le maître a marqué de sa griffe géniale; le *Garçonnet au col blanc*, d'Eugène Carrière, un délicieux morceau de peinture de ce mystérieux et tendre enchanteur; *Sur le champ de courses de Longchamp*, de J.-L. Forain, où l'on retrouve sa filiation avec l'art de Degas; la *Jeune femme rousse*,une figure de Henner dans la manière séduisante et forte du maître; *Soleil brumeux sur les étangs*, de François-Auguste Ravier, grand peintre insuffisamment connu; et la *Grande Sœur*, œuvre très importante de W. Bouguereau, œuvre qui fut un succès de l'Exposition universelle de 1878 et fit partie de la célèbre collection Donatis.

Et j'arrive à ceux qui, pour mieux interpréter la vie dans les choses, et aussi les choses dans la vie, ont exigé de leur sensibilité aiguë des formules nouvelles, qui ne se sont imposées qu'à force de batailles, et qui durent subir l'assaut des plus injustes iniquités. Voilà A. Sisley avec trois peintures admirables: *Moret, le pont et les moulins*, *La campagne aux Sablons, fin mai*, et *Paysage au bord du Loing*. Sisley! Il s'était créé une place à part dans l'école impressionniste, par ses recherches continues de transparence aérienne, par sa préoccupation des claires ambiances qui l'entouraient, et de la sérénité et de la douceur que révèle la nature quand on l'étudie au seul point de vue de l'esthétique. Doué d'une vision excellemment juste, ayant la passion de l'étendue, mais la passion intelligente, qui ne se contente pas de regarder et s'applique par surplus à comprendre; restant peintre tout vibrant d'émotion, Sisley, dans différents pays, mais surtout dans ce coin pittoresque de Moret, qu'il a si joliment approfondi, Sisley a su traduire la nature avec une vérité d'effet et une délicatesse de sensation, que nul autre n'a dépassées. Et c'est parce qu'il était une âme d'exception et une conscience probe, qu'il s'est vaillamment défendu contre la tentation du travail facile, de la formule trouvée, à laquelle

l'artiste revient quelquefois inconsciemment, quelquefois par une concession intéressée, à peine pardonnable au succès, quand l'heure du succès n'a sonné qu'après de longues années de lutte. Chez lui, rien de pareil: qu'a-t-il fait? Il a regardé la nature avec des yeux épris, des yeux tendres, des yeux enfiévrés de désir et d'émotion; il l'a aimée à toutes les saisons, il a écouté ses murmures par tous les temps; et son pinceau n'a pas eu de trahison, parce que les images éveillés par la vue s'étaient contrôlées en son cœur. Il a vu dans la plaine, dans les bois, le long des sentiers, sur les eaux frissonnantes de la rivière, les gestes des choses et le mouvement, et, à l'aide d'une synthèse extraordinairement précise, encore que libre, il a traduit la vie dans ce qu'elle a de plus réel.

Ses ciels surtout ont été sa préoccupation constante; aussi recèlent-ils des délicatesses imperceptibles, parce qu'ils sont faits de ce qui est sans être, d'immensité et de lumières, d'infini en un mot, de l'infini mystérieux qui règne autour de nous, dans l'air que nous respirons et emplit les régions inaccessibles où se perd notre pensée. Chez Sisley, en effet, le paysage est environné de ciel, sans en être écrasé: il en est protégé; point de larges placages de bleu et de gris, qui demeurent sans vibration et, par conséquent, hors de l'expression de nature: au-devant de l'azur, qui n'est fait que de profondeur, une vapeur impalpable flotte dans l'atmosphère; on sent que le peintre est parti toujours d'effets vus.

Voilà Claude Monet, dont la magnifique vieillesse ne connaît pas de repos, et qui a la faveur de vivre en pleine gloire. Quand on considère l'œuvre qui est ici, ces *Demoiselles de Giverny* (des meulettes dressées en quinconces dans un champ), on se rend compte que ce n'est que justice qu'il en soit ainsi; dès longtemps son incomparable virtuosité lui a conquis en foule des admirateurs, qui se disputent ses œuvres. Sa vision juste et son exécution brillante lui ont permis d'avoir toutes les audaces... et ses audaces s'appellent souvent des chefs-d'œuvre; il a pris, dans les saisons, les heures extrêmes, et il a su les figurer avec éclat; les soleils de feu et les neiges les plus endeuillées l'ont séduit, et il a dit la sensation par lui ressentie avec une maestria par quoi se révèle un chef d'école: nul n'est mieux doué dessiner les caractéristiques d'un pittoresque, mieux armé pour les traduire avec une absolue perfection.

S'il a voyagé, s'il a étudié diverses latitudes, il nous a montré cependant qu'en un même lieu l'infinie féerie du jour qui évolue pouvait lui fournir une infinie variété d'aspects; il est, avant tout, le peintre des heures, plus même, le peintre des instants. Le soleil, ce grand magicien, qui règle à son gré, avec le concours des nuages, la sentimentalité du paysage, a dans Claude Monet le spectateur le plus assidu et le plus enthousiaste qui soit; partout le maître cherche son caprice et organise à son tour ses harmonies: sur le village, dont les toitures aux arêtes fines se dessinent, au flanc des coteaux, parmi des coussins de verdure; sur la rivière, dont le miroir est fait de mille facettes et de petites vagues qui clapotent contre la panse des chalands ou des barques; sur le fleuve que le pont, dans le brouillard, enjambe d'une ligne précise; sur la mer et dans la ville, sur les architectures; partout, ce que Claude Monet étudie, non seulement en peintre, mais en décorateur à l'envergure de Puvis de Chavannes –ainsi les *Demoiselles de Giverny*- c'est le soleil, c'est le jeu de la lumière s'accrochant aux choses, c'est l'étonnante enveloppe de clarté qui prête à la nature sa parure fugitive, changeante, troublante.

Voilà Camille Pissarro avec *Les tuileries*, *Le chemin montant à Eragny (Oise)* et *Paysanne assise laçant ses souliers*, trois tableaux de tout premier ordre. A ce nom-là, sans doute les amateurs qui visiteront cette exposition évoqueront-ils, pour l'avoir vue, il y a quelque trente ans, la figure de patriarche du maître, dont la longue mission bien remplie inspire à ceux qui en ont suivi les étapes laborieuses, le respect et l'admiration. Les trois tableaux dont j'ai plus haut cité les titres, sont bien choisis pour faire la preuve que Pissarro a eu dans son œuvre deux préoccupations: l'interprétation de la nature à travers les saisons et l'interprétation des êtres qu'elle voit naître avec la note frémissante de leur anatomie spéciale et de leur mouvement: toutes les champagnes ne se ressemblent pas, non plus que les paysans qui y travaillent. Ce sont ces différences que le peintre a senties, et qu'il a signifiées d'un pinceau séduisant à force de sincérité; l'atmosphère plane, diaphane, au-dessus, formant un fond éclairant à ce décor sans cesse renouvelé, et donnant idée de la quiétude de la vie, là où les intérêts humains s'effacent devant la lente évolution naturelle.

D'Albert Lebourg, je vois deux œuvres parfaitement représentatives de son art supérieur: *La seine à Bougival par un matin d'été*, qui figura à l'exposition internationale de Bruxelles en 1922, et fit partie de l'ancienne collection Baillehache, et *La neige en Auvergne, Pont-du-Château (Puy-de-Dôme)*, qui appartint à l'ancienne collection Cabruja, et ce sont des pages devant lesquelles on s'enthousiasme spontanément. Il y a en effet, l'on en peut juger ici, tant de variété dans l'art de Lebourg, il vous conte avec une talle abondance l'eurythmie des saisons et des heures, et l'auguste et incessante féerie des nuages, que chez lui l'on ne relève jamais ni répétition, ni monotonie. Lebourg est un sentimental qui vous émeut d'un reflet d'arbre dans l'eau, d'un nuage qui passe, d'un dernier rayon de soleil couchant qui traîne dans le ciel sa clameur pourprée; et c'est un maître qui, sans s'en douter, et avec la plus extrême modestie, a travaillé pour les siècles à venir.

J'arrive à un peintre qui a sa place marquée en un rang estimé de l'école impressionniste, Victor Vignon, que l'on goûte ici avec son délicieux *Paysage de l'Ile-de-France*.

Il semble que Victor Vignon peut se réclamer des maîtres d'autrefois qui avaient la sagesse de ne s'inventer pas d'inutiles besoins et qui ramenaient à leur art tout ce que le hasard de la vie mettait sur leur chemin, comme si toute la nature n'était qu'un immense cathédrale à ciel ouvert, dédiée au culte éternel de la beauté. Pendant toute sa carrière, isolé, libre, sans ambition étroite où s'étiolent les volontés, sans jalousie mesquine qui rend stériles les efforts et aveulit les courages, Victor Vignon a signé des chefs-d'œuvre; et sans l'amitié agissante de quelques-uns son nom serait ignoré, ou presque, de la masse du public. Mais parmi ceux qui connaissaient sa carrière, parmi ceux qui ont mesuré ce qu'il y avait de dignité hautaine dans sa vie, de pure élévation dans son art, il n'était pas un qui ne l'aimât.

Lorsqu'un spectacle frappait son regard, il en concevait immédiatement la synthèse, il en équilibrait par grandes masses les harmonies; puis il se livrait à une étude, poussée extraordinairement, des intervalles chromatiques, sans ajouter rien qui rende l'arrangement artificiel, sans éviter rien non plus qui soit susceptible d'atténuer le pittoresque visé, ou de n'exprimer pas toute l'émotion par lui vécue; car vous entendez bien que Victor Vignon était un émotif d'une extrême sensibilité. Avec un tempérament si parfaitement orienté du côté de la cœnesthésie, il ne pouvait pas se sentir attiré également vers tous les effets de toutes les saisons; son amour de la nuance -la nuance chère à Baudelaire et à Verlaine-, l'a fait se détourner des éclats majeurs de l'été. Ce qui lui plait, c'est la clarté hésitante et fraîche du printemps, c'est surtout l'enchanteresse beauté de l'automne, où les terres fécondes, mais lasses un peu, s'abandonnent à la mélancolie -la mélancolie, cette tendresse réfléchie!- c'est aussi l'hiver, non pas l'hiver désolé, inondé de pluie, avec des branches lamentables, mais l'hiver assoupi sous un linceul de neige, l'hiver avec les arbres poudrés à blanc, comme de vieux marquis, avec des toits de chaume étincelants de mille diamants sous le soleil blafard. Voilà ce que Victor Vignard a chanté de toute l'envolée de son âme attendrie et bonne, dans ses poèmes de couleurs.

Tout à côté de ces maîtres de l'école impressionniste, il me plait de parler d'un grand artiste qui fut un initiateur, et qui apparaît à la fois comme le plus impressionniste des romantiques et le plus romantique des impressionnistes: Félix Ziem, dont les deux œuvres ici exposées, *L'inondation de la place Saint-Marc, à Venise*, et *Le canal au bord de la piazzetta*, sont bien faites pour justifier la vieille réputation mondiale du peintre. Tout seul, par l'effort d'une volonté incapable de fléchir, il s'est, par un labeur jamais lassé, haussé au premier rang de nos maîtres contemporains; il est parmi les plus grands de l'école de 1830; et il est resté, dans sa façon de peindre, assez peu l'esclave des formules toutes faites et des succès acquis qui obligent à de stériles répétitions, pour être également un merveilleux impressionniste. Doué d'une extraordinaire virtuosité, préparé, par l'évolution continue de sa pensée profonde, à la compréhension non seulement de la nature, mais encore de l'âme de la nature; ayant visité tous les climats, ayant observé toutes les choses, il s'est tourné d'instinct vers les fleurs, vers le ciel, vers la mer, vers la lumière, vers le soleil, vers le spectacle radieux capable de chanter en lui l'hosanna de la nature en fête, de la vie palpitante qui ouvre les fenêtres du rêve, laissant aux esprits moroses l'expression de la vie douloureuse qui courbe le front vers la terre.

Voyageur déterminé, en Hollande, en Russie, en Orient, que sais-je? Il a revu souvent les mêmes sites, et il en est chaque fois revenu heureux de révélations nouvelles pour lui, et riche de révélations nouvelles pour nous. Mais c'est encore Venise qui demeure le berceau fêté de ses plus chères inspirations. Là, c'est la vie d'autrefois, ou mieux une sorte de vie éternelle qu'il évoque; il n'est pas contenté de regarder, d'observer, de noter: il a poussé plus loin, plus profondément la pénétration; il a revécu les époques disparues, il s'est animé de la fantasmagorie de la lumière servant de véhicule à un rêve historique; il a écouté près de chaque palais, de chaque pierre, la palpitation discrète du passé; il a interrogé toutes les heures et toutes les saisons, demandé à chacune sa sensation propre, son expression déterminante, et il a créé une œuvre d'extraordinaire variété et d'unité extraordinaire, dont l'éclat prend, avec le temps, des tons ardents et tendres de vieille orfèvrerie d'or. Dans cette Venise, il connaît tout, les places, les ruelles, les canaux, les *sotto-portico*, les dômes, les palais, et comme pour les remercier de la joie qu'il en reçoit, il les enveloppe de toutes les clartés qui jouent sur sa palette, il les caresse de rayons de soleil, il leur prodigue, d'un pinceau infatigable, les sourires de son art, sourire perlé, sourire endiamanté, sourire éclatant d'amoureux qui ne connaîtra jamais la satiété.

Le premier acte, cette figure capiteuse qui nous prend au premier regard, nous fournit l'occasion de saluer le talent de Besnard, ancien directeur de l'École française de Rome et directeur actuel de l'École nationale des Beaux-Arts de Paris. Besnard, qui est, ainsi que chacun le sait, l'un des plus illustres décorateurs de notre temps, est par excellence un peintre de la femme: mais il ne l'interprète pas dans le cadre limité de sa contemporanéité; il semble qu'il ne veut la voir que dans l'évolution de son âge et dans un synchronisme harmonieux de nature: chez lui, la femme s'appelle la jeunesse, la grâce, la beauté; elle est la forme sensible et sensuelle où s'enferme une âme, et cette âme aime, souffre, est heureuse ou mélancolique, songeuse ou gaie, ballottée par les tumultes de l'angoisse ou reposée dans la pensée sereine de la résignation. Autour d'elle, point de contingences sociales, point d'une vêture inscrite au calendrier de la mode: il ne s'agit plus d'un peintre d'histoire, mais d'un peintre qui regarde la vie dans son principe et en dehors de sa mesure humaine; si Besnard nous montre un visage que l'inquiétude hante, il y a dans l'ambiance qui l'environne une pensée également inquiète; s'il a vu, au contraire, une jeunesse en veine de coquetterie, sa figure se détache sur un décor éclatant qui sied à la beauté. A côté de son poème de chair, il chante un poème de lumière; et ce ne sont que vibrations d'un chromatisme intensif, dans la splendeur desquelles la forme se magnifie. Jamais expression de rêve n'a été traduite avec un sentiment plus réel de vérité, et jamais image réelle, surprise en pleine expansion de vie, n'est apparue enveloppée de plus de rêve. Dans le bord des lèvres, il y a des soupirs et des baisers; dans les regards, il y a de l'enfer et du ciel; dans les cheveux noirs ou fauves, il y a des fluidités de flammes et des robustesses de chaînes; dans les mains aux gestes lents, aux lignes effilées et spirituelles, il y a un toucher qui peut être léger comme l'aile d'une libellule ou écrasant comme un étau de fer; dans la rondeur veloutée de l'épaule, souvent dégagée des écharpes, il y a des caresses qui attirent et des fièvres qui tuent. Certains qualifient Besnard de réaliste, d'autres l'apprécient comme un poète; il est surtout un peintre magnifique, un des peintres les plus puissants et les plus complexes de notre époque, un de ceux qui, à l'heure où pour eux sonnera le soir de la vie, verront leur œuvre forte et belle s'en aller, d'un pas allègre, vers l'éternelle jeunesse de l'avenir.

L'exposition comprend, par surplus, quelques tableaux de peintres étrangers d'hier et d'autrefois; c'est, en première ligne, la grande toile de Brangwyn, *Les boucaniers*, qui fut exposée au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, puis, en 1894, à l'Exposition Internationale de Venise; œuvre éclatante de couleur et de caractère comme le peintre aimait

à les faire, avec ses touches brusques et ses harmonies violentes, sans cesser d'être justes. Brangwyn, est-il besoin de le rappeler, était né à Bruges de parents anglais. Puis, c'est *Sacando la barca* de Sorolla y Bastida, un Espagnol, celui-là, et l'un des plus prestigieux coloristes, formé par l'école d'art de San Carlos, à Valence; *Les préparatifs pour une course de taureaux*, d'Eugenio Luca, peintre très brillant, de l'école espagnole; *Vénus et l'Amour*, de William Etty, que l'école anglaise est fière de posséder, et qui, par sa puissance de couleur, nous force à évoquer Eugène Delacroix; enfin, un excellent paysage, *Le passage du gué*, de Philip Wouwerman, le célèbre peintre hollandais du XVII[e] siècle.

Ces tableaux d'une autre époque et d'autres écoles sont là comme instruments de comparaison et pour mettre en garde les visiteurs contre un absolutisme aveugle. Dans la manifestation actuelle de la peinture, manifestation qui parfois nous jette devant les yeux des laideurs innommables, se réclamant de recherches super-esthétiques, on est parfois incertain sur le jugement auquel il conviendra de s'arrêter; on a la modestie de ne point vouloir abattre, au premier coup, des résultats qui peut-être ne témoignent que d'un effort malheureux et la naïveté de prendre part à l'espoir que tant d'innovations ne seront pas d'inutiles et rebutantes audaces. L'exposition, organisée avec tant de mesure et un choix si heureux, en aidant à l'éducation de la foule, mettra les amateurs à l'abri de l'erreur, que seule justifierait une généreuse tentation d'encourager une tendance hardie. Rappelons-nous ce que La Bruyère a écrit dans une page de haute sagesse: "Il y a dans l'art un point de perfection, comme de beauté ou de maturité dans la nature; celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait, celui qui ne le sent pas et qui aime en deçà ou au delà a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûtes avec fondement". Les amateurs qui viendront visiter cette exposition n'auront rien à redouter de pareils débats. Ils partageront, j'en ai la certitude, le sentiment qui s'est éveillé en moi, lorsque je fus l'autre matin dans la galerie où s'assemblaient toutes ces belles œuvres.

➤ G. J. Gros. **Avant-propos**[45]

Quand on prend le soin de faire un choix dans la production des maîtres de la peinture contemporaine, de celle qui compte dans ce qu'on a nommé l'Ecole de Paris et représente en fait l'élite des peintres internationaux qui ont fait choix pour résidence de la capitale française, on peut en toute équité mettre leurs oeuvres en parallèle avec celles des peintres anciens. Car il perpétue non dans la lettre mais dans l'esprit. Et c'est l'indépendance.

Sans doute il est arrivé que ceux qui vont de l'avant en peinture n'ont pas toujours été sévères envers eux-mêmes quant aux choix de oeuvres qu'ils montrent. Lorsque la réalisation n'arrive pas au niveau de l'intention, de bonnes gens crient au scandale et prennent le ciel à témoins qu'on les moque. Les outrances passent pour plaisanteries et les recherches pour dévergondages. Mais que soit faite une sélection de peintures personnelles contemporaines depuis longtemps recherchées comme, le cas se présente aujourd'hui et la cause des modernes est entendue.

L'art vivant qui sera demain á son tour l'art classique édifie son oeuvre avec lenteur, l'elite qui l'apprécie augmente de jour en jour. L'honneur de notre époque aura été d'avoir permie aux artistes vivants, pionniers d'un art également bien vivant, de ne pas avoir attendu pour connaître la gloire d'être bien morts.

On verra, par ailleurs, dans ce présent catalogue, chacun des artistes qui participent à cette exposition nominativement présente.

Ces peintres qui s'appellent Chagall, Daragnés, Dignimont, Dunoyer de Segonzac, Friesz, Kisling, Laglenne, Laprade, Launois, Lydis, Marquet, Luc Albert Moreau, Oudot, Van Dongen, Vertès n'ont point été rassemblés au hasard. Ils forment un groupe de purs artistes qui se tiennent aussi loin, dans leur manière de travailler, des techniques contraires á la raison que des formules académiques.

Ces peintres là auraient aussi bien pu s'unir d'eux-mêmes. Car il arrive que les vrais artistes aiment parfois á se sentir les coudes. Mais pas plus qu'une ville leurs groupements ne se forment en un jour. C'est qu'ils ont derrière eux tous les siècles dont leur art réclame. Quoiqu'ils fassent, qu'ils le veuillent ou non, des plus riches aux plus pauvres, les artistes exposent toujours à travers les âges. Les uns agissent avec des intentions préconçues, les autres instinctivement, par des affinités secrètes que leur valent de mêmes tendances.

Les talents si divers mais d'un esprit si communément parfait qu'on a groupé aujourd'hui, ces talents dont la plupart ont déjà reçu la grande consécration, représentent dans notre temps une sélection naturelle propre à former des amateurs dans le sens pur d'un mot dont l'acceptation fut trop souvent faussée par les spéculateurs. C'est que ces oeuvres avant d'équivaloir á une valeur cotée dans le monde des amateurs sont d'abord des tableaux qu'on aime regarder.

Vouloir une toile pour l'accrocher au mur de son appartement et non pour la mettre dans son grenier ou dans son coffre fort est le signe le plus évident que cette toile nous plait. L'unique secret d'un Van Dongen, d'un Dunoyer de Segonzac, d'un Marquet, d'un Laprade, d'un Launois, est de peindre pour eux-même par amour, d'exprimer quelque chose et pour communiquer cet amour à ceux qui les estiment.

Car chacun ici a peint selon son cœur, que ce soit l'élégiaque et doux Coubine, la curieuse Lydis, le sensible Dignimont, psychologue sportif, Daragnés magicien du blanc et noir, Laglenne talentueux tourmenté, Chagall fantaisiste rêveur, Kisling, Oudot précis tous deux avec circonspection á des titres divers, Labourer conteur léger, virtuose du trait...

[45] G. J. Gros. « Avant-propos ». En *Exposición de pintores contemporáneos. L'École de Paris*. Buenos Aires. Galería Müller, agosto 1931.

Puisse ce groupe tout entier exprimer hors de France dans cette manifestation choisie et des plus opportunes, la nature même de la peinture contemporaine.

➤ René Huyghe. **Introduction**[46]

Il est bon qu'une nation ait un passé, à condition qu'elle s'impose un présent et un avenir. Pour la première grande exposition organisée en Amérique du Sud, la France aurait pu présenter son art du Moyen Age, pétri de spiritualité, ou bien son art du XVIIème siècle, fait d'équilibre rassurant et de grandeur volontaire, ou peut-être celui du XVIIIème siècle, modèle de raffinement et de bien vivre. Elle a jugé plus intéressant de montrer l'actualité de sa pensée.

Avec près de deux cent-cinquante chefs d'œuvre des XIXème et XXème siècles, pour la plupart consacrés par les expositions qui les ont accueillis, la France espère apporter le témoignage de son perpétuel désir de rénovation. Elle montre aussi la fécondité de cette conception individualiste de la vie, qui caractérise le XIXème siècle. Tant au Moyen Age qu'au XVIIème siècle, la France a connu des périodes marquées par une forte discipline collective, mais cette conviction individualiste n'a pourtant jamais été plus grande qu'au XIXème siècle où chaque individu, assumant la responsabilité de sa propre création, est parvenu au bout de lui-même et de son apport aux autres hommes. Rien de grand ne se fait dans ce monde si ce n'est grâce au penchant conscient d'une individualité qui, telle une avant-garde exploratrice, entreprend pour son propre compte l'aventure de la sensibilité et de l'esprit, et permet à ses contemporains ou à ses successeurs de s'enrichir de ses conquêtes, qui s'ajoutent au patrimoine commun. Aucune autre époque n'en a été aussi prodigue que le XIXème siècle.

David et Ingres portent à leur *maximum* les disciplines de la pensée, Delacroix les aventures de l'imagination, Courbet et Millet la puissance du réel, Géricault et Daumier l'ardeur concentrée de la force lyrique. Manet, et après lui les impressionnistes, découvre même une nouvelle vision du monde qui parvient, pour la première fois, à fixer cette chose insaisissable qu'est la lumière.

De ce siècle essentiel, il était intéressant de montrer les prolongements et les conséquences. A travers un choix d'œuvres qui ne prétend pas être un échantillon équitable des lauréats de la production contemporaine, mais qui aspire seulement à présenter des exemples représentatifs des principaux courants qui expliquent l'art moderne, l'intention est de montrer comment les peintres du XXème siècle se sont voués à explorer, avec une indépendance croissante, les différents problèmes posés par la création artistique. Isolés d'un public auquel ils ne se soucient pas de plaire et qu'ils sont parfois tentés de provoquer, les modernes choquent dès le premier contact par le caractère absolu de leurs recherches et par leur mépris du conventionnel. Tout un secteur de l'opinion leur a reproché, en particulier, leur dédain de la réalité, dont ils se sont éloignés pour mieux mettre en avant leurs préoccupations profondes : l'expression du tempérament personnel pour les *fauves* ; la libre construction d'harmonies presque musicales de lignes et de couleurs pour les cubistes ; l'exploration des sources inconnues de l'instinct pour les surréalistes. Mais l'art n'est pas destiné à rappeler ou à flatter ce que nous avons déjà ; son devoir est d'enrichir notre capital courant. La vie serait inutile si elle n'était constituée que d'habitudes ; elle cesserait purement et simplement d'être la vie.

Comme suite de cette seconde partie de l'exposition, il a paru utile de présenter aussi la dernière génération de peintres. Le choix en a été plus large parce que, à trente ou quarante ans, l'aventure de la vie n'est pas achevée et ses résultats sont encore imprévisibles. Devant ces jeunes, on ressent tout ce qui les sépare déjà de l'art appelé moderne. Ils ont perçu et aimé toutes ses richesses ; ils n'en renient aucune mais, dans la plupart des cas, ils éprouvent le désir d'en extraire les éléments d'une conception encore plus complète, plus totale, moins exclusive. Leurs prédécesseurs sont allés avec audace jusqu'au bout de la ligne qu'ils s'étaient fixée. Eux, ils trouvent qu'il convient d'organiser ces conquêtes pour qu'elles soient fécondes. Ils préfèrent souvent substituer ou ajouter l'équilibre à l'intensité et réorganiser un art dans lequel le peintre d'aujourd'hui, libéré des traditions mortes grâce à l'esthétique moderne, peut instaurer des liens avec les traditions vivantes en les bonifiant avec le riche héritage de ses prédécesseurs.

Ainsi, de David à nos jours, la peinture française évolue-t-elle en même temps que son corollaire, le dessin. Sa vocation héréditaire demeure vivante : joindre à toutes les curiosités cet équilibre profond qu'est le don d'humanité. Certaines races ont le génie classique, d'autres le génie romantique. La France se laisse facilement tenter par un certain romantisme, pourvu qu'il aboutisse à un classicisme élargi. Cette « raison », qui est toujours présente dans le cœur des audacieux, est ce qu'il faut bien comprendre si l'on veut saisir la véritable essence du génie français, qui fait sa force et sa continuité.

Mais ces explications sont superflues pour le public argentin. L'Argentine est un des pays où l'art français est le plus connu et le mieux représenté : les remarquables collections qui lui sont consacrées par le Musée National des Beaux-Arts et par l'Association des Amis de l'Art sont là pour le prouver. C'est pour cela qu'on a voulu associer certaines collections argentines importantes aux grandes collections françaises, en demandant leur participation à cette présentation de peintures et de dessins. Comme elles sont bien connues du public de Buenos Aires, on en a volontairement limité le choix à quelques œuvres, exposées à titre d'hommage pourrait-on dire, et à certaines pièces importantes, révélatrices du goût et de l'intelligence qui ont présidé à la constitution de ces collections.

[46] René Huyghe. « Introducción ». *La pintura francesa desde 1800 hasta nuestros días.* Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, julio-agosto de 1939, p. 25-30.

Est-ce le dosage des éléments constitutif de leur race ? Ou plutôt l'influence de leur capital culturel ? Ou peut-être la conséquence d'un climat relativement tempéré ? Le fait est qu'il existe entre l'Argentin et le Français des affinités qui favorisent une compréhension immédiate. De part et d'autre de l'Atlantique, les deux républiques assurent la continuité du véritable génie latin. Cette mission commune, au-delà des évènements et des enjeux économiques et politiques, forge un lien plus secret mais plus indissoluble, parce que fondé sur une solidarité des tempéraments eux-mêmes.

Nous avons eu la chance de pouvoir associer cette présentation de peintures et de dessins à une autre, celle du livre français, organisée par le Comité permanent des expositions du livre français à l'étranger, présidé, avec infiniment de compétence et de dynamisme, par M. Gillon. M. L. Philippon, président du Cercle de la Librairie et du Syndicat des Editeurs, ainsi que M. Rodolphe Rousseau, ancien président du Cercle de la Librairie, lui ont apporté un concours précieux et constant. Près de cinq mille volumes permettront de présenter un panorama de la pensée française dans les domaines les plus divers. Ce sera, d'une certaine manière, la réponse à la très belle exposition du Livre Argentin, si brillamment organisée par M. Aita à la Bibliothèque Nationale de Paris, où elle a remporté un succès extraordinaire. Il faut souligner à ce propos l'originalité de la présentation conçue par M. Jean-Charles Moreaux, un des architectes les plus en vue de la jeune école.

La transition entre les Arts plastiques et le Livre a été naturellement assurée par une série de manifestations illustrant le passage de l'Art à la Pensée. En premier lieu, M. Julien Cain, administrateur de la Bibliothèque Nationale de Paris, a accepté de nous confier une partie importante du Musée de la Littérature, qui a été un des succès durables de l'Exposition Internationale réalisée dans la capitale française en 1937 et qui a défini une méthode totalement nouvelle d'initiation aux lettres. La mise à disposition de ces matériels, pour qu'ils soient exposés en Argentine, a été possible grâce au concours de Mlle Adolphe de la Bibliothèque Nationale.

En outre, une exposition de Reliures et une exposition d'Illustrateurs de livres nous rapprochent des arts plastiques grâce à l'aimable collaboration de la Société des Bibliophiles Argentins, présidée par le Dr Eduardo J. Bullrich. On pourra y admirer plus de deux cent livres de grande valeur, dans une rétrospective de l'art de l'imprimerie et de la reliure en France depuis le XVème siècle. L'exposition des Illustrateurs de livres est la première réalisée par la Société Nationale du Livre Français, présidée par M. Julien Cain qui a insisté pour en réserver la primeur à l'Argentine. Grâce aux bons soins et au goût de MM. Daragnès et Pierre Mornand, vice-président et secrétaire général de la Bibliothèque Nationale respectivement, on pourra voir comment les principaux artistes contemporains ont résolu le problème de l'illustration du livre, domaine où l'expression graphique et l'expression intellectuelle sont étroitement imbriquées.

Nous retrouverons la plupart de ces artistes à l'Exposition de la Gravure, où ils traduisent cette fois leur propre inspiration. Madame Elizalde a eu la bonté de mettre à notre disposition les salles de l'Association des Amis de l'Art, qu'elle dirige avec tant de compétence, pour cette manifestation culturelle française. Le Comité National de la Gravure Française, présidé par M. Lemoisne, conservateur au *Cabinet des estampes*, a confié au Comité des Expositions, présidé par M. Henry de Waroquier – dont la réputation n'est plus à faire dans les domaines de la peinture et de la gravure – la mission de faire une sélection représentative des principaux graveurs, depuis Méryon jusqu'à nos jours, en passant par l'impressionnisme, Manet, Degas, Renoir… M. Ignacio Pirovano, directeur du Musée des Arts Décoratifs de Buenos Aires, qui se trouvait à Paris, a collaboré avec beaucoup de bienveillance à la réalisation de ce projet.

La *Chalcographie* du Louvre, département où sont conservées et encore utilisées les planches commandées par l'Etat français depuis l'époque de Louis XIV, a contribué avec l'envoi d'une série d'exemplaires provenant de ses collections, qui permettront de suivre l'évolution de cet art depuis le XVIIème siècle.

A peine quelques pas plus loin, on trouvera cet autre art graphique, le dessin, qui servira d'introduction à l'ensemble des peintures.

On ne saurait assez insister sur l'aide permanente et efficace que les organisateurs français ont toujours reçu de S.E. le docteur Miguel Angel Carcano, Ambassadeur d'Argentine à Paris ; du Comité Argentin et, en particulier, de M. le Sénateur Antonio Santamarina, président de la Commission Nationale des Beaux-Arts -qui est un connaisseur éclairé de la peinture française dont il a constitué une collection capable de figurer parmi les premières en France – ainsi que de M. José León Pagano, éminent critique d'art au quotidien « *La nacion* » et directeur des Arts Plastiques et de M. Atilio Chiappori qui a admirablement collaboré à l'organisation de l'exposition dans le très beau Musée qu'il dirige.

De ces efforts communs est issue une exposition qui, nous l'espérons, reflètera l'âme française dans son unité et sa diversité. En des moments où l'humanité inquiète pourrait être tentée de confier son destin à des impératifs dont la simplicité peut séduire à première vue, cette exposition propose la solution qui fait la valeur de la culture latine au sein de laquelle l'Argentine et la France s'unissent étroitement : demander à chaque homme de développer librement le meilleur de lui-même et de trouver sa raison d'être dans la conscience de sa dignité et des obligations qu'elle impose à sa pensée.

➤ F. Gilles de la Tourette. **Préface**[47]

Il existait à l'époque de Charcot, à Paris, un groupe constitué par plusieurs de ses élèves, dont le professeur Pierre Marie, qui évoquent singulièrement la figure du Docteur Rafael A. Bullrich. Ces disciples de Charcot, tout comme lui-

[47] F. Gilles de la Tourette. « Préface ». En *Catálogo de la colección Rafael A. Bullrich.* Buenos Aires. Adolfo Bullrich y Cia., 1945, p. 19-25.

même, étaient non seulement des savants dont les introspections sensationnelles permirent à Freud de créer la psychanalyse mais des adeptes fervents de certains arts plastiques.

Je me souviens d'avoir vu, dans mon enfance, Pierre Marie dessiner une bibliothèque qui devait être exécutée avec des boiseries gothiques achetées par ses propres moyens chez un petit antiquaire du Marais.

Combien de fois ai-je surpris le docteur Bullrich en étudiant un tableau ou en cherchant avec vif plaisir une documentation sur une œuvre qu'il venait récemment de découvrir, après bien de visites chez de nombreux marchands tout comme *L'amateur d'estampe* de Daumier.

Cet homme qui était devenu, par les seules facultés de son esprit, l'un des membres les plus importants du corps médical argentin et dont les travaux scientifiques constituent de nombreux volumes, avait la faculté de se montrer tout autre en face d'une œuvre d'art. Le savant avide d'introspections exactes se pliait alors aux fantaisies de cette imagination déformante qu'est celle du véritable créateur dans les arts plastiques et il tentait avec amour et souvent avec succès de pénétrer la portée de cette autre forme de précision.

Je me souviens avec émotion de ces dîners si intimes qu'il offrait dans son harmonieuse maison de la rue Galileo, dans cette salle à manger semblable à celle d'un hôtel hollandais du XVIIè siècle, demeure paisible et sérieuse où la joie de vivre existait dans les plaisirs sains et raffinés que nous procure une existence édifiée par une intelligence noble, ennemie de tout paradis artificiel. Là, le regretté Henri Focillon, le plus éminent des esthéticiens français, René Huyghe, conservateur des peintures du Louvre, des médecins comme les professeurs Sergent, Canuyt et bien d'autres, s'étaient succédés. Typiquement argentin et aimant tendrement sa patrie, Bullrich qui avait vécu en France jusqu'à l'adolescence, conservait pour ce pays un sentiment profond.

Après le dîner, notre ami nous montrait quelque nouvelle acquisition. Il regardait paisiblement son tableau, avec intimité, le maniait délicatement entre ses doigts habiles.

Il se montrait respectueux de l'opinion des autres mais n'avouait une erreur que quand sa nouvelle conviction était solidement établie; alors, sans entêtement, il abandonnait son idée. D'autre fois, il venait s'asseoir près de la fenêtre et conversait longtemps sur un artiste avec ce même plaisir calme qu'il mettait à écouter une conférence sur quelque sujet artistique.

Il aimait chacune des pièces de sa collection pour elle-même et non point pour l'aspect décoratif que ces œuvres pouvaient donner à sa maison si bien que dans sa demeure les tableaux étaient serrés les uns contre les autres comme des amis qui se trouvaient bien ensemble et ne désiraient pas s'éloigner.

Jadis, en France, alors qu'il faisait ses études secondaires, il avait pris des leçons de peinture avec Jules Adler puis, il avait abandonné en pensant peut-être que sa vocation n'était point là; mais son sentiment pour les grands peintres était demeuré et plus vivant encore avec l'âge.

Derrière sa table de travail, il avait fait accrocher un fin paysage de Marquet dont les couleurs légères s'harmonisent parfaitement avec les lignes et les plans qui le construisent, corrigeant dans une grande simplicité apparente plusieurs erreurs de l'impressionnisme. Comme je lui faisais remarquer la spiritualité si forte de cette œuvre cependant discrète, il me répondit dans ce français limpide, sans accent, qu'était le sien:

"Vous avez sans doute chez Marquet l'une des plus pures expressions de la peinture véritablement française d'aujourd'hui. Il demeure, malgré son apparente modestie et ses moyens limités, le descendant de Jean Fouquet, en passant par Chardin, La Tour, David portraitiste et Corot".

Tout en disant ceci, le docteur Bullrich me regardait avec ces yeux un peu rêveurs dans ce visage fin et cependant puissamment charpenté. Ce regard pourrait étonner chez un homme d'action aussi dynamique si l'on ne réalisait pas que l'action intense, profonde, appartient le plus souvent aux véritables savants et aux artistes dignes de ce nom; or, ceux-ci possédant presque toujours une candeur ou un doute d'eux- mêmes qui leur enlève cet aspect de sécurité inébranlable, lequel n'appartient qu'aux hommes de catégorie secondaire.

Ce sentiment pour Marquet correspondait bien à cette attraction puissante que Rafael Bullrich avait toujours manifesté pour la France. J'eus l'honneur d'être son ami intime. Ecrire ces lignes est pour moi un devoir et une expression de mon amitié.

La collection dont le présent catalogue indique les œuvres comprend des peintures de divers pays et d'époques variées. Je signale ici, par école, les tableaux les plus intéressants.

L'école française serait représentée tout d'abord par un curieux panneau, une *Sainte famille* (n° 24), laquelle me semble avoir été peinte au XVIIè siècle, œuvre rare du point de vue iconographique et plastiquement intéressante. Ce tableau serait vraisemblablement de l'un de ses "peintres de la réalité" novateurs et intimistes qui captivèrent si fortement l'attention du public à l'une des Expositions de l'Orangerie à Paris. La Vierge est surtout particulièrement charmante.

De la France du XVIIIè siècle, un *Saint Michel terrassant le démon* (n° 27) que j'attribue volontiers à l'époque de la Régence. La construction des plans et le dessin des formes évoquent encore le XVIIIè siècle; mais, certaines couleurs claires, certains accords de verts et de mauves principalement dans les jambes du Saint Michel, annoncent Fragonard.

Un *Portrait de vieille femme* (n° 123) aux contrastes de valeurs très énergiques et aux teintes très finement traitées dans les multiples détails de son visage raviné par l'âge, me semble appartenir à la première période de Th. Géricault.

Le paysage romantique est représenté par *Un coucher de soleil dans les landes* (n° 162) de Théodore Rousseau, par un Dupré (n° 108), par un charmant Diaz, *Le gué soleil couchant* (n° 103). De Georges Michel l'initiateur, celui dont Dupré disait que ses vues éveillent dans notre esprit le chant de l'alouette et qui chaque jour prend plus d'importance aux yeux des connaisseurs, un beau paysage. *Le chemin creux, temps d'Orange* (n° 149), peinture très dépouillée dans sa

construction et par là, vivement dans l'esprit d'aujourd'hui, d'autre part d'aspect presque tragique. Le *Paysage* (n° 150) est peut-être une œuvre de jeunesse du même artiste, peinte sous l'influence de Jacob Ruysdael qui, avec Rembrandt, devait attirer avant tous les autres l'amour de Michel. De Cabat, un *Paysage* (n° 72) d'une charmante délicatesse.

De Charles Daubigny, *Bords de l'Oise à Auvers* (n° 97) aux verts très variés et subtilement accordés, paysage essentiellement français et par le tempérament de l'artiste et par la nature représentée. Cette œuvre montre combien Daubigny s'apparente parfois à Corot mais chez Daubigny les détails prennent trop d'importance alors que Corot, dans ses dimensions restreintes, crée une architecture intime où l'essentiel ne perd jamais ses droits primordiaux.

Ce fait se constate fort bien ici avec l'admirable *Châtaigniers dans les Rochers (Auvergne)* (n° 88) qui provient de la vente Corot et figurait à l'exposition d'art français dirigée à Buenos Aires par René Huygue.

Dans cette précieuse peinture, l'un de ses "fameux souvenirs du crépuscule", on remarquera, en particulier l'analogie entre les formes des troncs d'arbres et celles des rochers exprimées dans un même gris dense. Essai de contre-jour qui unifie les teintes dans la nature. Ici, l'œuvre est traitée par une dominante des valeurs vivement plus que des couleurs, ce qui n'ouvre pas moins la voie aux effets atmosphériques des impressionnistes. On observe bien ici comment Corot peignait les feuillages conformément à une tradition qui est encore celle du XVIIIè siècle, c'est-à-dire par de grandes masses; il pénétrait ensuite cet ensemble et les parties composantes s'accordent parfaitement.

De Corot également, *Trouville: l'anse au bateau de pêche* (n° 87) et une *Vache paissant au pied d'un bouleau* (n° 869), dont les valeurs dans la partie inférieure du tableau sont si bien équilibrées. La *Rue de village* (n° 89), peut-être de Corot, est un tableau déroutant à première vue, mais remarquable dans sa composition et dans ses nuances, équilibré comme une grande miniature.

D'Eugène Boudin, les *Nuages sur la mer* (n° 65). Le *Pâturage normand* (n° 63) présente des teintes grises bien dans l'esprit de Boudin et fort semblables à celles que l'on voit dans certains prés de Normandie proches de la mer. Ce tableau vient de collections faites à une époque où notre artiste n'était point suffisamment apprécié pour qu'on le plagiât. Toutefois, certaines mollesses dans les formes empêchent à mon sens, une attribution certaine.

D'Isabey, le voisin de Boudin à Honfleur, son conseiller, *Le grain* (n° 131); et, attribué à Thomas Couture, qui fut l'un des premiers admirateurs du maître Hâvrais, une curieuse peinture digne de figurer dans les collections du Musée Carnavalet, *Le 24 février 1848* (n° 94). On y voit très certainement la belle Georges Sand prenant une fois de plus une noble attitude et son bien-aimé, selon la manière romantique, Alfred de Musset. Plus encore digne du Musée Carnavalet, une très intéressante *Allégorie de la Révolution Française* (n° 59) de Louis Léopold Boilly où l'on doit pouvoir identifier plusieurs portraits de constitutionnels.

D'Eugène Carrière, une *Maternité* (n° 75) qui provient de chez Lucie Carrière, fille de l'artiste. Ce tableau de petite dimension, montre que le maître pouvait conserver sa force d'expression dans une œuvre de format très réduit.

D'Eugène Delacroix, un *Guerrier marocain* (n° 100) très finement achevé dans un clair obscur accusé.

De Théodule Ribot, une *Vieille femme assise* (n° 160) et, d'après moi, de François Bonvin, une autre *Vieille femme en prière* (n° 61) magistralement peinte.

De Gustave Courbet, *Les falaises d'Etretat* (n° 93).

Dans le cabinet de travail du docteur se trouvait un charmant petit *Intérieur avec figures* (n° 144) que l'on peut peut-être attribuer à la jeunesse de Manet et qui présente quelques fines qualités, en particulier dans la manière de traiter par la lumière les volumes colorés de la jeune femme en bleu assise au centre de la réunion.

De Forain, *Dans les coulisses* (n° 118), peinture où l'influence de Toulouse-Lautrec, souvent pénible chez Forain, ne se remarque pas.

D'Edgar Degas, un vaste dessin, *Trois danseuses en maillot* (n° 98), reproduit dans le catalogue de la deuxième vente de l'atelier de l'artiste. Du même, *Trois danseuses, décoration d'arbres* (n° 99), au pastel, proviendraient du même atelier, fait confirmé par le témoignage de M. R. Alcorta, grand ami de la France et connaisseur averti.

De Camille Pissarro, un pastel, *Le vieux paysan* (n° 157), qui fut prêté a l'exposition des peintres français de 1939. On voit sur une des manches de ce paysan, un effet très lumineux obtenu par la juxtaposition sur fond blanc de teintes bleues violettes et bleues de cobalt.

Alfred Sisley est représenté par un pastel *Le Loing à Moret* (n° 166) qui figura dans la même exposition. Cette œuvre exprime une fois de plus combien Sisley dans ses pastels montait davantage la hauteur du ton que dans ses peintures à l'huile.

De l'école de Paris contemporaine, un *Lapin agile sous la neige* (n° 171), d'Utrillo; un beau *Paysage orageux au printemps* (n° 173), de Vlaminck offert au docteur Bullrich par George Wildenstein, un *Paysage de neige* (n° 172) du même artiste, deux charmants Laprade (n° 136 et 137); le *Port de Boulogne* (n° 145), par Marquet, est une œuvre remarquable, influencée, probablement par Henri Matisse dans la conception du sujet représentant Boulogne, vu à travers une fenêtre largement ouverte. Un tableau de Pierre Bonnard, *Bretagne* (n° 60), une *Nature morte* (n° 107) de Dunoyer de Segonzac, dense et de valeurs très proches comme les meilleures œuvres de ce maître.

De Modigliani, une *Caryatide* (n° 184) au crayon bleu.

De Charles Cottet, de plus en plus apprécié en France, dans certains milieux, *La Cathédrale Brûlée* (n° 92) qui fut le dernier achat du docteur, belle peinture très plastique.

De l'école italienne, peu d'œuvres, mais deux sont bien intéressantes.

Adam et Eve (n° 1) de Francesco Albani, provient de la collection Pellerano qui possédait plusieurs tableaux remarquables de cette époque. Il s'agit probablement d'un plafond. Albani en peignit plusieurs. La figure d'Eve eut pour modè-

le le visage de la personne figurant sur un autre tableau de l'artiste, également *Adam et Eve au paradis terrestre*, conservé au musée de Bruxelles. Si j'en juge par la photographie, la composition du tableau de la collection Bullrich est très supérieure à celle de la peinture de Bruxelles.

Albani disposa rarement ses personnages avec une telle harmonie. Sur le tableau de Buenos Aires, il faut surtout bien considérer l'art avec lequel l'artiste put éviter certains volumes anti-plastiques qui auraient pu naître facilement de l'ensemble, si rapproché et par là si difficile à traiter, des genoux et des jambes d'Adam et d'Eve. Afin d'éviter un excès de volumes, portant un effet de lourdeur, l'artiste diminua certaines parties de l'une des cuisses d'Adam au point qu'elle n'offre plus guère que l'épaisseur d'une large tache brune. Il en est de même de l'index d'Eve. Volume léger transparent comme une ombre. L'art avec lequel sont faits ces "sacrifices" présente un vif intérêt. Cette même main d'Eve, tenant la figure symbolique, est un morceau de peinture d'une très belle luminosité.

De Ludovic Carracci, un *Saint Jérôme* (n° 5), fort achevé, bien nuancé dans les formes du visage; le lion familier est peint avec une sobriété et une invention qui intéresseront les peintres.

De l'école hollandaise, tout d'abord un tableau que j'attribuerai volontiers à l'école de Lucas de Leyde, un *Portrait de cardinal* (n° 11). On y retrouve dans le dessin des yeux ce graphisme qui forme une sorte de trait noir si particulier, inscrit dans la pâte, propre à beaucoup d'œuvres de ce groupe.

De l'école hollandaise du XVIIè siècle, un *Paysage* (n° 45) d'Aert Van Der Neer, œuvre rare.

De David Teniers le jeune, un *Fumeur* (n° 49). Ce tableau qui provient de la collection d'Alexandre Dumas fils, appartenait déjà au père du docteur Bullrich. On prononça à l'égard de cette peinture le nom d'Adrien Brouwer. J'y retrouve bien des caractéristiques de David Teniers. Le visage est particulièrement soigné, très finement traité dans ses détails.

De Philip Wouwerman, un *Campement de soldats et de bohémiens* (n° 53), l'une des œuvres les plus intéressantes de la collection. Peinture très légèrement traitée dans ses valeurs finement nuancées. De l'école du même artiste, une *Chasse au Faucon*

(n° 16) qui contient de belles parties.

De Palamedes -Palamedsz I dit Stevaerts- un *Combat de cavalerie* (n° 47). Un *Canal en Hollande* (n° 38), attribué à Jean Van Goyen et une délicate peinture anonyme représentant des *Soldats et chevaux* (n° 30).

De l'école flamande, une *Adoration des mages* (n° 20) d'un maniériste anversois. Au Metropolitan Museum se trouve une œuvre offrant la même composition et souvent les mêmes personnages; cependant, quelques variantes importantes. Sur les deux tableaux, le dessin des mains des deux mages offre une déformation curieuse et identique: un seul trait relie le pouce à l'index.

Il me reste enfin à signaler une gracieuse peinture de Johanes Heinrich Füselli, *Nuit de sabat* (n° 37), peintre dont les œuvres sont rares et traitées avec une charmante invention.

Telle est, parmi ses œuvres principales, la collection du docteur Bullrich, émouvante par son éclectisme si rare aujourd'hui. Ces tendances personnelles vers l'art expriment tout autant combien cet "honnête homme" selon la signification que l'on donnait à ce mot en France au XVIIè siècle, était ouvert aux diverses expressions de la vie.

➤ **Léon Degand.** Brève psychologie de l'art abstrait[48]

Après l'Impressionnisme, cet heureux bain de jouvence, le fauvisme, cette leçon d'indépendance de la couleur, et le cubisme, ce grand pas vers l'autonomie de la forme, il est indéniable que le bouleversement le plus profond de la plastique contemporaine a été provoqué par l'abstraction.

Qu'est-ce que la peinture abstraite ? C'est une peinture qui n'invoque pas, ni dans ses fins ni dans ses moyens, les apparences visibles du monde visible.

Il pourrait paraître à première vue que cette conception de la peinture n'est pas nouvelle, parce qu'au cours des siècles l'art décoratif a souvent démontré, avec un succès incontestable, que lui aussi il pouvait se libérer de toutes sortes de représentation des apparences visibles du monde extérieur.

Pourtant, à y regarder de plus près, l'abstraction picturale telle qu'elle est comprise depuis quarante ans, se présente comme une conception inédite. Parce que, ce qui différentie précisément la peinture abstraite actuelle de l'art décoratif non figuratif auquel nous venons de faire allusion, c'est que la peinture *abstraite* n'est pas de l'art décoratif.

Quels que soient les mérites, quel que soit le degré de perfection, de raffinement, d'intelligence et de sensibilité atteints par l'art décoratif, il se présentera toujours comme un art subalterne. Il n'est jamais destiné à provoquer chez nous les émotions de ce que l'on pourrait appeler le *grand art*. C'est un art d'accompagnement. C'est ainsi qu'il a été conçu par ses créateurs, artistes ou artisans. Et c'est dans cet esprit qu'il est accueilli par le public, qu'il soit connaisseur ou non.

La nouveauté singulière apportée par les premiers abstraits, entre 1907 et 1913, est d'avoir fait passer la peinture non représentative de la catégorie d'art subordonné qui ne demande plus qu'une certaine attention à celle de grand art, lequel exige le concours transporté de toutes nos facultés.

[48] León Degand. « Breve psicología del arte abstracto ». *Saber Vivir*. Buenos Aires, a. 7, n. 86, agosto – septiembre 1949, p. 44-49.

Un tel changement exige sans doute de la part de l'artiste qu'il communique à son œuvre non représentative des qualités nettement différentes de celles que lui donnerait un créateur voulant faire uniquement de l'art décoratif ; mais il exige aussi, de la part du public, une attitude entièrement nouvelle.

En effet, l'artiste *abstrait,* soucieux de produire du grand art, ne se borne pas à disposer ses lignes, ses formes et ses couleurs d'une manière harmonieuse et cohérente. Il faut aussi que sa composition ait le pouvoir d'exprimer l'émotion.

Mais il n'est pas moins nécessaire que le public, rompant avec ses anciennes habitudes, accepte de trouver dans le grand art de l'abstraction une force expressive et émotive qu'il croyait exclusivement réservée au grand art représentatif.

Il me paraît indispensable d'insister sur ce changement d'attitude de l'artiste abstrait et, surtout, du public à l'égard des œuvres abstraites, si toutefois il souhaite les comprendre, parce que c'est cela qui explique en grande partie le fait que la majorité du public - et certains experts eux-mêmes - ne parvienne pas à s'émouvoir devant l'abstraction plastique.

N'oublions pas que l'émotion artistique n'est pas un réflexe ordinaire : c'est un réflexe conditionné. On ne la ressent que sur commande et pas dans n'importe quelle circonstance. Un être cultivé réprime l'émotion artistique grossière qu'il serait tenté d'éprouver devant un mauvais chromo de l'*Angélus* de Millet. Un être cultivé est éduqué de manière à ce qu'il n'éprouve d'émotion artistique que dans les conditions autorisées par son code de valeurs artistiques. L'éducation artistique nous apprend, sans doute, à développer nos capacités d'émotion artistique, mais aussi, comme toute autre éducation, à savoir choisir parmi les causes susceptibles de provoquer cette émotion.

Or, notre éducation nous avait interdit de rechercher l'émotion du grand art dans l'art abstrait, parce qu'il était trop jeune. Il n'était que de l'art décoratif. Maintenant que dans un certain nombre de réalisations l'abstraction est passée à la catégorie de grand art, la majorité du public continue de résister, suivant en cela son éducation première, et persiste à ne s'émouvoir que devant le grand art figuratif. C'est pour cela que les œuvres les plus marquantes et expressives du grand art abstrait sont restées souvent lettre morte pour ce public. Mais il est inimaginable que le grand art abstrait soit plus difficile à comprendre que le grand art figuratif. Kandinsky n'est pas plus « difficile » que Rembrandt, malgré l'avis de nombreuses personnes, pourtant cultivées, qui savent très bien qu'on ne juge pas un tableau représentatif par le degré de ressemblance avec les modèles qu'il reproduit.

Ce qui me paraît vrai – et que plusieurs expériences confirment – c'est que, mis en présence d'œuvres abstraites de qualité, le public sensible à la peinture, n'ose souvent pas s'abandonner à apprécier ce qui lui est offert. Ce public sensible dit et croit sincèrement qu'il ne le comprend pas parce que son éducation lui présente comme indécent, donc impossible, le fait de s'abandonner à des rythmes plastiques qui ne sont pas justifiés par une quelconque représentation des apparences concrètes du monde visible.

L'intelligence rationnelle de certains spécialistes a su inventer de bonnes raisons à ce refus de comprendre commandé par l'éducation. Et c'est ainsi que l'on voit aujourd'hui l'art abstrait combattu au nom de principes philosophiques et moraux correctement développés et logiquement ordonnés. Ne nous laissons pas impressionner par ces déploiements dialectiques qu'ils appellent morale. L'être paresseux n'est jamais à court d'arguments habiles pour éluder le travail, le timide pour éviter les jeunes-filles et le public cultivé pour sauvegarder ses chères habitudes.

Mais, puisqu'il faut l'affirmer, notons au passage que la peinture abstraite, n'agit pas autrement dans le domaine de la vue que la musique dans le domaine de l'ouïe. La peinture abstraite s'exprime par l'intermédiaire de valeurs purement plastiques, comme la musique le fait par l'intermédiaire de valeurs purement musicales ; moins encore que la musique, la peinture ne pourra pas être forcément imitative. La musique sait imiter le bruit du vent, le miaulement d'un chat, le grincement d'une porte, les battements du cœur. Mais depuis des siècles, elle se dispense toujours de le faire, sans que le public s'en plaigne pour autant ou accuse les musiciens d'inhumanité. Pourquoi la peinture serait-elle obligée de représenter par imitation, alors que la musique ne l'est pas ?

C'est, dit-on, parce que la peinture s'adresse à la vue, alors que la musique s'adresse à l'audition. Comme si l'on ignorait que les yeux et l'ouïe ne sont que des organes de perception et de transmission, dépourvus de tout pouvoir émotionnel par eux-mêmes ! Et que la peinture et la musique s'adressent toutes deux, par les yeux et par l'ouïe, à ce recoin de notre être où notre intelligence, notre sensibilité, la mémoire, l'affectivité et bien d'autres éléments, combinent leur action pour constituer des représentations mentales susceptibles de nous toucher.

En réalité, la musique non imitative et la peinture abstraite agissent psychologiquement de la même manière. Elles utilisent un langage intuitif, c'est à dire irréductible à des mots et à la logique ordinaire du discours. Mais langage de double image qui transmet le message d'un artiste créateur en même temps qu'il laisse une énorme marge interprétative à notre imagination pour travailler à l'infini.

A ce sujet aussi, il convient d'apaiser quelques inquiétudes.

Le public, impatient de savoir ce que signifie exactement une peinture abstraite, semble très contrarié lorsqu'on lui dit que ces lignes, ces formes et ces couleurs, loin de représenter quelque chose de précis, vivent d'une certaine manière dans le flou et autorisent, par conséquent, les interprétations les plus diverses, voire les plus contradictoires.

Cependant, il n'y a pas là de raisons de s'inquiéter. Que veulent-ils dire cet *Equilibre en rose* de Kandinsky ou cette *Composition* (sans autre précision) de Magnelli ? Mais que veut dire le *Quatuor* de Ravel ? Ou le *Prélude, chorale et fugue* de César Franck ?

Selon leurs modalités particulières, l'une avec des signes écrits sur une surface plane que l'on peut embrasser d'un seul regard, l'autre avec d'autres signes que l'ouïe perçoit successivement dans le temps, la peinture abstraite et la musique pure s'adressent à nous suivant un processus psychologiquement identique.

Quel est donc l'avenir de la peinture abstraite ? Il est imprévisible. Mais il est vrai, aussi, que les possibilités de la plastique abstraite sont infinies et que nous n'en sommes qu'aux premières découvertes.

➤ Georges Fontaine. **Avant-propos**[49]

L'Exposition présentée à Buenos Aires prétend être un reflet fidèle des différentes tendances composant la Renaissance de l'Art de la Tapisserie en France.

La grande Exposition de Paris de 1946 ayant pour programme: "La tapisserie française du Moyen Age à nos jours", signalait, expressément le lien qui unit le présent au passé. Le grand public a alors découvert qu'après les chefs-d'œuvre du XIVè siècle au XVIIIè, la tapisserie manifeste aujourd'hui une grande renaissance, et que tout en respectant la tradition médiévale, elle s'intégrait admirablement à la décoration murale contemporaine. Le succès prodigieux obtenu par cette Exposition, non seulement à Paris mais aussi à Amsterdam, à Bruxelles, à New York et à Chicago, n'était pas uniquement dû à l'enthousiasme commun du public devant telle ou telle pièce du siècle dernier. L'étonnement était surtout provoqué par la renaissance si variée et si brillante de cet art de la Tapisserie qui fut l'un des étalages artistiques de la France pendant cinq cents ans .

Il s'agit, en effet, d'une vraie Renaissance.

La Tapisserie Française, la première née au XIVè siècle avec la grande série de l'*Apocalypse* d'Angers, se développe magnifiquement au XVè siècle dans différents centres généralement situés dans les terres des Ducs de Bourgogne, d'Arras, de Tournal, de Bruxelles. Si le secteur flamand de la tapisserie atteint son apogée vers l'an 1500 et maintient sa prédominance pendant tout le XVIè siècle, une région mal déterminée qu'on nomme par commodité "Rives de la Loire", exécute aussi vers l'an 1500, des tapisseries typiquement françaises par leur grâce, leur charme et leur élégance. Les célèbres pièces au fond avec de petites fleurs tel que les tapisseries de *La dame de la licorne* ou des *Scènes de la vie seigneuriale*, caractérisent cette période, trop courte, car le goût de la cour des Valois s'oriente bientôt vers la somptuosité des tapisseries de Bruxelles, inspirées dans la Renaissance Italienne. Cela dit, dans la seconde moitié du XVIè siècle, les guerres de religion empêchent à la France le développement brillant de cet art somptueux. Cependant, Henri II fonde, à Paris, en 1551, un atelier appelé La Trinité, tandis que d'autres ateliers se développent dans la province de la Marche, Aubusson, Felletin, mais dont la production n'atteint pas le raffinement et la somptuosité des ateliers de Bruxelles. Les tapisseries de *L'histoire d'Artémis* et *L'histoire de Coriolan* témoignent de leur vitalité. Le roi Louis XIII installe aussi des tisserands dans son Palais du Louvre ; la série de l'*Ancien Testament*, de Simon Vouet, en reste comme un magnifique témoignage. La période de la Fronde voit ces fondations s'appauvrir rapidement.

Le surintendant de Finances, Nicolas Fouquet, Ministre du jeune Louis XIV, enrichi trop rapidement avec son poste, crée, près de son Château de Vaux, à Mancy, un atelier de tapisseries. Après l'arrestation de Fouquet, c'est là où Colbert trouvera le noyau d'artistes qui illustrèrent la première partie du règne du Roi Soleil: Le Brun, Le Vau, Le Nôtre. En 1662, Colbert confie à Le Brun la direction de la *Manufacture royale de meubles et de tapisseries de la Couronne*, récemment créée et installée chez les Gobelins et formée par la réunion des ateliers existants à Paris ou dans sa banlieue: Trinité, Louvre, Faubourg, Saint Marcel, Maincy. L'entreprise de Colbert est complétée avec la création de la *Manufacture Royale de tapisseries de Beauvais,* en 1664.

L'histoire de la tapisserie française aux XVIIè et XVIIIè siècles se confond avec l'histoire de ces deux manufactures; entre-temps, les ateliers d'Aubusson et de Felletin s'inspirent des tapisseries des *Manufactures Royales*, mais ils exécutent des travaux moins importants qui sont surtout distribués dans les provinces.

En suivant les tendances du goût de chaque époque, la tapisserie est tantôt pompeuse et magnifique, comme les tapisseries de l'*Histoire du roi*, de *Les maisons royales*, de *L'histoire d'Alexandre* par Le Brun (1662-1680), tantôt aimable et raffinée, comme *les grotesques* de Berain, les *Portails des dieux*, *Mois arabesques* par Audran (1700-1720), tantôt galante et fleurie comme l'*Histoire de Don Quichotte* par Copyel, de *Les Alentours* par Boucher (1730-1760), tantôt anecdotique et pastorale comme *Les plaisirs de la campagne* par Casanova, *Les jeux russes* par Leprince et *Les pastorales* de Huet (1760-1789). Les beaux exemplaires de ces séries purent être admirés dans la magnifique exposition présentée dans ce Musée en 1938.

Au milieu du XVIIIè siècle, une innovation malheureuse du peintre Oudry, bien qu'auteur prestigieux des tapisseries *Les parties de chasse de Louis XV*, préconise la copie fidèle du modèle du peintre, dont le résultat fut une multiplication infinie des tons des laines et des soies dont la teinture, surtout celle des couleurs claires, perdit avec le temps toute solidité. Mais la décadence de la tapisserie au XIXè siècle vient surtout de l'oubli de sa fonction essentielle: la décoration murale. La copie des tableaux devient une règle au moyen de laquelle la virtuosité du tapissier peut être exercée dans la gamme illimitée des fils colorés, tandis que les modèles choisis, sont souvent d'une médiocrité exaspérante. Au début du XXè siècle, l'*impasse* dans lequel l'art de la tapisserie court le risque de disparaître, suscite des réactions dignes d'intérêt, s'imposant néanmoins une révolution.

[49] Georges Fontaine. « Prólogo ». En *Exposición de tapices contemporáneos de Francia*. Buenos Aires. Museo Nacional de Arte Decorativo, 1951, p. 13-18.

Depuis 1915, il correspond à Jean Lurçat le mérite d'avoir contribué avec les éléments nécessaires pour cette résurrection. Après avoir profondément médité sur la portée du problème des "murs", il trouva la solution pour les décorer en étudiant sérieusement le métier de tapissier, ses possibilités et les abus réalisés, Lurçat, conquit progressivement la maîtrise de l'art de la tapisserie.

Une place à part, entre 1928 et 1938, correspond à Madame Marie Cuttoli qui, sans réussir à ce que la tapisserie soit une composition spécialement organisée pour le mur, eut le grand mérite d'intégrer dans cette technique de nouveaux artistes capables de changer complètement la esthétique traditionnelle: Lurçat, qui s'initiait, Rouault, Braque, Picasso, Dufy, Matisse, Miró. Mais Lurçat aspirait à une impulsion de grande importance avec la collaboration des fabricants d'Aubusson; de là la nécessité d'obtenir que l'exécution fût rapide et le métier habile. En quittant la virtuosité technique, en limitant la palette à un nombre restreint de couleurs, il apporta les éléments nécessaires à la réforme. Le succès, avec ces conditions, est surtout dû au talent et à l'imagination du créateur de tapisseries. Heureusement, Lurçat les possède au plus haut degré.

Le vol donné par Lurçat fit que l'attention du public d'abord, et puis son enthousiasme se tournèrent vers la tapisserie. Lurçat et ses disciples ne sont pas les seuls créateurs de cartons de valeur, mais tous les autres continuent d'être leurs tributaires -même s'ils appartiennent à d'autres tendances esthétiques-, pour être, en dernière instance, le responsable de l'intérêt actuel du monde entier pour la tapisserie.

Nous avons voulu que l'Exposition de Buenos Aires soit très éclectique et qu'elle présente au public argentin tous les aspects de la tapisserie contemporaine, pour que chacun puisse décider selon son goût et ses préférences. Si l'on admet le caractère arbitraire de toute classification systématique, il sera facile pour le visiteur de s'orienter parmi les différentes tendances ici représentées.

Les Manufactures Nationales, héritières des Manufactures Royales. Elles portent la technique à un haut degré de perfection, mais elles travaillent lentement, et par leur idiosyncrasie personnelle elles sont profondément respectueuses de la tradition, souvent séculière, de leurs respectives maisons.

Les cartons si variés de Vera, de Meheut, de Daragnes, de Marchand, de Brayer, suivent nettement le type des grandes tapisseries traditionnelles, dont la conception remonte à Louis XIV. De grandes frises, très ornementées, sujet abordé tendant à une décoration monumentale dont l'aspect mural (au moins comme l'entend Lurçat) n'est pas respecté. Mais les Manufactures Nationales ne reculèrent pas non plus face aux compositions plus modernes. Pauline Peugniez, avec sa fraîche sensibilité féminine. Brianchon, avec sa noblesse grave et distinguée, se maintient cependant dans la belle tradition monarchique. Beauvais a le grand honneur d'avoir tissé la première série de Matisse, *Polynésie*, qui triomphe en surmontant la difficulté que représente se limiter à trois couleurs, et les Gobelins sa *Femme avec luth*, si représentante de l'œuvre du maître.

En 1940, Lurçat voulut créer un mouvement de la Renaissance de la tapisserie avec la collaboration des métiers à tisser d'Aubusson et de Felletin, en réalisant le projet dont nous avons déjà parlé.

Des artistes de sa génération collaborèrent dans son œuvre, en conservant, cependant, leur personnalité indépendante de l'empreinte esthétique de l'innovateur. Gromaire occupe une place de choix dans le mouvement, ses cartons composés d'une géométrie impeccable et austère se caractérisent par leurs contours noirs, obtenant ainsi une parfaite visibilité, et par leur palette aux tons des belles nuances des *vitraux*. Il influença dans ses débuts Hélène Detroyat qui, réussit cependant à conserver toujours sa sensibilité délicate et personnelle. Dubreuil fut aussi un collaborateur de Lurçat à Aubusson, en 1940, son œuvre reflète une attraction émotive vers l'univers végétal. Gromaire et Dubreuil furent des copains et des voisins de Lurçat à Aubusson, en 1940. A cette même époque s'unirent à lui: Saint-Saëns, Picart le Doux. Peu à peu et notamment après la Libération, de jeunes peintres captivés par l'œuvre de Lurçat s'approchent de lui et ils acceptent son parrainage avec enthousiasme. Rapidement, après l'influence inévitable du maître, ils affirmèrent leur personnalité. Mlle. Denise Majores sut, avec son abnégation infatigable, les regrouper sous le nom d'"Association de Peintres et Créateurs de Tapisseries" et elle fut leur éditeur. La maison Jansen est aussi l'éditeur de Lurçat et de Saint-Saëns. Celui-ci, très dépouillé, préfère les personnages déformés, violemment expressifs.

Picart le Doux, poète charmant, construit des compositions subtilement colorées avec une rigueur graphique. Dom Robert, amené à la tapisserie par la miniature, nous plaît par la grâce exquise, naïve et sincère de ses scènes où la flore et la faune occupent une place prépondérante. Wogenscky, Guignebert, Lagrange, Hilaire, Tourliere, Jullien, Henry, André, Dieulot, au début des voisins, se déplacent aujourd'hui dans des zones très personnelles.

La Compagnie d'Arts Français et son directeur, Jacques Adnet, d'un goût très sûr et une sélection très variée et sans s'attacher à une ou autre tendance, édita un grand nombre de tapisseries. Pour quelques-unes, les auteurs des cartons sont des peintres de grande renommée tel que Brianchon, Oudot, Legueult, Despierre, Tal Coat, sachant composer des pièces très intéressantes, admirablement conçues pour l'ornementation de la chambre moderne. Pour d'autres, Jacques Adnet s'adressa à de très jeunes artistes tel que Slavik, Pothier, Baumann, Françoise Adnet, Heraut, dont la formation est généralement celle de l'École Nationale d'Arts Décoratifs. Leurs tapisseries manifestent (avec une parfaite connaissance de la décoration), de la fantaisie et parfois de l'*humour*, dans tous les cas de la grâce et beaucoup d'intelligence. Lersy, duquel les Manufactures Nationales tissèrent plusieurs pièces, pourrait être ajouté à ce groupe. La Compagnie d'Arts Français eut, en plus, le mérite d'éditer le peintre surréaliste Coutaud; décorateur inné (ses décorations pour *Le soulier de satin* de Paul Claudel, contribuèrent en grande partie à sa célébrité), il s'adonne complètement à la tapisserie par son imagination mystérieuse, féerique, sa calligraphie minutieuse et raffinée et sa palette irisée et aquatique.

Je voudrais réserver une place particulière aux artistes dont le goût sain et fort semble marqué par le terroir. Savin compose admirablement de grands pièces champêtres dans lesquelles jouent ses tons chauds si exactement repro-

duits par les teintures naturelles des Gobelins. Perrot ne pense plus à la faune sauvage de son pays, qu'il connaît bien, et il organise de grandes pièces très chargées, des champs fermés pour les effusions violentes des animaux de chasse, des oiseaux et des insectes.

Simon Segal est un peintre autodidacte très original qui fit plusieurs cartons de tapisseries évoquant l'art précolombien; ses œuvres n'appartiennent à aucune école.

Les artistes abstraits devaient obligatoirement obtenir des succès intéressants ; la matière même de la tapisserie accepte la forme non figurative. Bien que malheureusement ni Singier, ni Manessier soient représentés dans cette Exposition par manque de pièces disponibles, nous présentons par contre une œuvre du jeune peintre Idoux et une autre du jeune sculpteur Giglioli.

En 1949, le sculpteur et graveur Adam révéla dans une exposition de tapisseries à Paris, une tapisserie surprenante traitée en blanc et noir, *La Dánae*. Le tissage de cette pièce, d'une calligraphie intéressante, lui donne un succès retentissant. Amblard, peintre, et Darnat, sculpteur, suivirent ce principe du blanc et du noir, en obtenant cependant, des expressions très différentes.

Pour finir, nous voudrions signaler que beaucoup des peintres contemporains (qui ne sont pas, à proprement parler, des peintres cartonniers), créèrent des cartons pour les tapisseries. J'ai indiqué au début les œuvres tissées par Madame Cuttoli, de Rouault, de Picasso, de Miró, et les pièces de Matisse exécutées dans les Manufactures Nationales. Raoul Dufy, principalement édité par le Galerie Louis Carré aurait pu, pour notre plaisir, s'adonner davantage à la tapisserie. Enfin, la Compagnie d'Arts Français édita *Mélancolie*, du jeune et regretté Francis Gruber. À l'exception de *Polynésie* de Matisse, qui contribua techniquement avec une formule entièrement nouvelle, on peut dire que les tapisseries de ces maîtres s'inscrivent habituellement dans le cadre général de leurs œuvres. Si la tapisserie bénéficie de leurs talents ou de leurs génies, en assimilant à son propre terrain le prestige de leurs noms et la forme même de leur écriture, par contre, on prouvera facilement que la tapisserie ne contribua avec aucune nouvelle orientation à son évolution.

L'ensemble de ces 108 tapisseries, dues au talent créateur de quelques 50 artistes dont les plus anciennes ont à peine un peu plus de dix ans, démontrent le progrès prodigieux de cet art spécifiquement français, traditionnel et renouvelé. Sans préjuger des réactions du public argentin devant telle tendance ou une autre que, sans doute, quelques-uns considéreront trop "académique", et que d'autres, par contre, estimeront trop "moderne", je suis sûr qu'ils coïncideront dans le fait que l'Exposition révèle une vitalité capable d'enrichir le patrimoine artistique du monde entier.

➤ François Pluchart. **Dubuffet**[50]

Lorsqu'en 1942 Jean Dubuffet décide une fois de plus de remettre en question la peinture, après avoir rompu plusieurs fois avec elle, les systèmes rationalistes n'étaient pas très solides. Il démolit donc ce qui en restait - la philosophie, la logique, la littérature, la peinture - et en jette les débris à la décharge.

Il avait ses raisons pour le faire. Né au Havre en 1901, il s'initie à la peinture à l'âge de 18 ans. Après six mois d'études à l'Académie Julian, à Paris, il y renonce puisque l'art officiel ne compte pas pour lui. Il veut autre chose. Son esprit curieux s'intéresse à tout, de la musique à la paléographie et, enfin, à l'affaire paternelle : le négoce des vins. En 1933 il reprend la peinture qu'il quitte au bout de trois ans pour se consacrer de nouveau au commerce. Il prend alors la mesure de la vie. Neuf ans plus tard, au terme de longues périodes de rejet et de réflexion, c'est à dire de drame dans sa chair, il réintègre le domaine artistique ; il l'embrasse totalement, s'y engage de tout son être, tel un révolutionnaire. Cette fois Dubuffet repart à zéro, dans sa vérité primitive, comme les enfants, pour se distraire. En rupture avec la tradition, jamais avec son époque. Ce qu'un esprit frivole pourrait considérer gratuit dans son œuvre, provocation ou esthétisme barbare, est avant tout la conscience du présent.

L'art fige le temps à venir. Dubuffet fait un reportage pour l'avenir, dans lequel les hommes politiques, les économistes et tous ceux qui s'occupent de mettre en ordre l'existence de l'homme, auraient beaucoup à découvrir.

Il se rend au Sahara avant que l'on y trouve du pétrole, fréquente les plages méditerranéennes avant qu'elles ne deviennent à la mode, mais il ne va jamais sur la lune et ce détail a son importance. Il ne rêve pas. C'est contraire à l'organisation d'une œuvre, qui est conscience de ce qu'il faut instaurer.

Le dessin poursuit sur le papier les mouvements complémentaires du corps et de l'esprit. Dans le système de la Renaissance il identifie. Après le cubisme, il est la trace directe de l'émotion. Pour Dubuffet, il est avant tout mental puisqu'il suscite une nouvelle disposition de l'esprit, aussi scabreuse, insolite ou tragique soit-elle. L'art est un délire, une orgie passionnelle, une ivresse folle, insensée, suprême.

Dubuffet lutte violemment contre le conditionnement imposé par l'héritage collectif et la tradition sociale. Ayant renoncé à faire carrière en tant que peintre, il dessine comme il veut, entièrement à sa guise. Il rétablit en lui l'enfance de l'être, sa pureté conceptuelle, ses exigences et même sa logique, singulières car elles sont absolues. Il vit ainsi une vision véritable du monde, produite par les sens, libérée des limitations déterministes, éblouie, merveilleuse et profonde, livrée à l'exaltation de l'inconnu.

[50] François Pluchart. « Dubuffet », Buenos Aires. Centro de Artes Visuales. Instituto Torcuato Di Tella, mayo de 1965.

L'irrationnel, c'est à dire ce qui n'est pas encore admis, devient pour lui la seule raison possible, parce qu'il a choisi de partir de l'inconnu, de ce qui ne s'apprend pas, de la beauté non codifiée. Il instaure une rationalité actuelle, selon laquelle tout ce qui émane de l'inconscient de l'homme est ce qui révèle son véritable visage.

Dubuffet voit les choses de près. Il supprime toute perspective, celle euclidienne de la peinture de la Renaissance ou celle qui provient d'une conception intellectuelle, prédéterminée, comme celle du cubisme. En observant la nature, il se préoccupe de ce qui est à la portée de la main. Le beau, le poétique, en lui et par lui deviennent palpables et sont appréciés tout autant, voire davantage par le toucher que par l'odorat, l'ouïe ou la vue.

Dubuffet est l'homme des évènements simples, donc vrais. On le voit dans sa *Campagne aux cyclistes* : la route est belle pour les voyageurs, sans gendarmes aux carrefours, sans priorité à droite, avec une vache, élément essentiel, qui regarde tout cela, rassasiée. Tout le drame de l'homme dans sa relation avec l'univers y est dit avec la simplicité du génie. Dubuffet objective le sentiment, concentre son attention sur une parcelle de vie, magnifiée sur quelques mètres carrés d'herbe, de bitume ou de fleurs sauvages. Pour l'être vivant, la vie n'est que ce fragment dont il profite à un moment précis, singulier et incomparable du monde. Passionné du vivre et du regarder vivre, Dubuffet transcrit la vie de l'instant, puisque chaque instant est d'une certaine manière privilégié. En rejetant les grands sujets lyriques, qui ne sont que des leurres, il rétablit dans sa primauté la vache, fraternelle, émouvante de simplicité, qui fait bien son travail et se tient à sa place. Dubuffet met les choses au point.

Un séjour à Cassis, au début de l'été 1944, donne à Dubuffet l'occasion d'exprimer dans son œuvre une vie insouciante, presque inconsciente. Il se mêle aux baigneurs, se fait leur complice pour mieux les examiner. Il les observe comme Micromégas le ferait d'un bateau qu'il tiendrait, équipage compris, dans le creux de sa main. Dans *Plage aux baigneurs* Dubuffet représente la scène telle qu'une personne étendue sur le sable pourrait la voir : en vision horizontale. La lumière et les attitudes de volupté et d'insouciance y sont accentuées. Si la qualité d'un dessin obéit à l'efficacité du trait, à la manière dont ce trait enveloppe ou élude la forme, ici son efficacité est portée au maximum par l'exceptionnelle densité descriptive de chaque ligne. Pour s'exprimer avec plus de force, Dubuffet condense : il organise méthodiquement le sol et son annexion par l'intermédiaire des baigneurs et il exalte la cadence de la mer avec une affolante liberté de traits. Il oppose le statique au dynamique et il le résout de main de maître.

Dubuffet ne fait rien à moitié. Renoncer à l'art officiel signifie pour lui renoncer à tous les moyens traditionnels, à toutes les séductions, à tout ce qui a déjà été divulgué. Pour chaque fête qu'il prépare, il invente ses propres techniques, avec des moyens simples qui pourraient appartenir à tout le monde s'ils n'atteignaient une beauté et une efficacité incomparables, s'ils n'étaient pas inimitables, bien que toujours imités. Du banal et du quotidien, il extrait les idées et les moyens pour organiser les fêtes les plus élevées de l'esprit.

Dubuffet est un être véridique, qui cherche à débusquer l'âme des choses, la vérité multiple de la vie dans son état primaire, originel. Dans ses premiers travaux il dessine à la manière des enfants, puisqu'il s'agit d'art véritable, authentique et essentiel. Mais l'art des enfants est un art superficiel, sans transcendance possible ; quand Dubuffet redécouvre le chemin de l'imagination enfantine, il n'en retient qu'une chose : la leçon de pureté. Il fera d'un absolu élémentaire un absolu universel, un moyen fraternel de communion avec la vie. La découverte de la beauté exige des moyens efficaces. Il invente, donc, des techniques qu'il rejette après en avoir soutiré le meilleur. En toutes choses il veut retrouver et faire resurgir les manifestations de l'instinct. C'est pour cela qu'il a recours à des inscriptions, qui reviendront souvent dans son œuvre, différemment traitées.

Le problème des relations humaines, de la communicabilité, est de ceux qui hantent Dubuffet. En 1944, la série des *Messages* démasque l'automatisme des relations quotidiennes. Le papier journal, mêlé d'encre et de *gouache*, saisit des morceaux de vie : *Je reviens de suite, Je t'attendrai jusqu'à 8 heures. Reviens.* Il s'agit là d'une accumulation d'efficacités. L'écriture abandonne l'ordre du simple contenu signifiant pour accéder à l'ordre de la plastique. Nombreuses sont les sociétés pour lesquelles l'acte d'écrire se confond avec le geste de dessiner. Dubuffet rétablit cette ambiguïté pour capter une version figurative, automatique, de la vie. Dès lors, l'esprit de l'écriture pure le sollicitera souvent. Ainsi, dans *Terres radieuses*, où l'écriture se fond avec les objets, ou plus tard encore dans *Paris-Circus*, où la structure accentue le caractère inextricable des sensations.

Dubuffet se sert souvent de l'homme dans son œuvre : des hommes simples, anonymes, des épiciers, des vagabonds, des bédouins, des intellectuels.

Mais, quand il en fait des portraits, il n'agit pas en portraitiste. Bien au contraire, il dépersonnalise, détruit les signes distinctifs et s'attache à éviter la ressemblance immédiate, en exacerbant des détails insignifiants afin de mieux déclencher les mécanismes de l'imagination. Il recherche les accidents du terrain, il explore les visages comme un géologue, il découvre les rides, l'affaissement des muscles, l'invasion de la laideur, le retour à l'origine des choses. Entre le visage et l'objet il trouve des similitudes, des complicités, il provoque des rapprochements. Les portraits, que ce soient des bustes ou en pied, sont faits de fragments dispersés, avec lesquels il recompose le visage de l'homme.

A l'instar de celui de l'homme, en 1950 il décide de créer le visage de la femme, dans la série *Corps de dames*. Pour lui la femme est devenue un concept immatériel, innommable, un mélange de banal et de sacré. Elle n'apparaît plus sous l'aspect de sa réalité physique, mais à travers la totalité de son rôle singulier. Avec la liberté créatrice qui caractérise les sociétés primitives, l'art préhellénique, précolombien, carolingien ou celui des aliénés, Dubuffet retrouve l'authenticité archaïque, première.

Entre 1947 et 1949 Dubuffet séjourne plusieurs fois au Sahara. Ce qui l'intéresse c'est la vie, celle des nomades, des chameaux, des oiseaux, des scorpions, des palmiers, celle qui est simplement révélée par des traces de pas sur le sable. Il exalte la lumière, l'activité, l'exubérance vitale, le soleil comme principe fécondant. Il y retrouve d'une certaine manière le paradis perdu. La nuit l'attire aussi. Ses dernières *gouaches* sont plus sourdes, d'une lumière ambiguë, tel son *Anier* où il atteint des paroxysmes de couleur à travers une fragmentation infinie de la nuance. Le sentiment, masqué derrière une mathématique implacable, se cache, se montre évasif. Il ne corrige pas le monde pas plus qu'il ne le juge. Il le décrit.

Dubuffet s'adresse avant tout à l'esprit. Il crée des situations ambiguës pour se décider ensuite pour de nouvelles prises de position. Il mélange les ordres, les genres, les règnes. Il emmêle les échelles. En montrant les aspects méconnus de l'homme, de la nature ou de l'objet, il met en lumière des situations physiques, biologiques ou psychiques jamais observées auparavant.

Dubuffet exécute ses dessins généralement après une série de peintures. Les dessins ne lui servent jamais d'ébauches ; ils lui fournissent, en revanche, le moyen d'approfondir ses découvertes, de les faire resurgir. Ils sont plus abstraits, plus mentaux. Cette passion propre à Dubuffet de fouiller à l'intérieur des choses, de les regarder de près, est encore plus sensible à travers l'évolution de ses paysages.

C'est peut-être dans la transcription des paysages que Dubuffet s'éloigne le plus radicalement du passé. Depuis 1951 il les observe à la manière d'un géologue, sans romantisme. Il les représente généralement par couches, découvrant des fossilisations, la trace précaire de l'homme mêlée au minéral. A travers des rencontres insolites et de suggestions, grâce auxquelles le hasard fait aussi partie de l'œuvre, il crée une magie embrouillée qui mélange les règnes et confond les espaces, pour susciter sans cesse le travail de l'imagination. C'est ce qui se passe avec les *Empreintes,* exécutées à partir de 1954. A d'autres occasions, en passant par un dessin aux ramifications inépuisables, il arrive au corpusculaire, dont l'apogée se trouve dans les *Texturologies*, une végétation prodigieuse de la plume qui saisit la vie dans son état originel.

Depuis plus de vingt ans que Dubuffet expose ses travaux, il n'a jamais cessé de déconcerter. Il en est de même avec la série de *l'Hourloupe* qui l'occupe depuis 1962. Il rompt une fois de plus avec son œuvre et il la place dans un domaine mental, en utilisant volontairement le moyen le plus simple de couvrir une surface : les ombres. Tout y est immobile, complexe et ambigu, et d'une certaine manière incertain. Son œuvre apparaît de plus en plus polyvalente.

La logique d'une œuvre ne se révèle jamais dans la dynamique de surface, elle est interne. Le principe mobile de *l'Hourloupe* s'annonce plusieurs fois dans l'œuvre de Dubuffet : dans certains *Corps de dames* de 1950, dans certaines *Vaches* de 1954, dans les *Bowery Bums* de 1952, dans *Paris-Circus* de 1962 et, d'une manière générale, tout le long de son œuvre, dans ce qui concerne avant tout l'exaltation de la vie.

Les philosophes rationalistes assuraient que la fonction crée l'organe. La proposition inverse est aussi vraie. Dubuffet recrée l'organe et, par là même, la fonction. Des êtres ambigus, les personnages de *l'Hourloupe,* s'écartent définitivement de la morphologie, bien que leur qualité soit, dans la plupart des cas, immédiatement identifiable. Lorsqu'il représente un personnage en marche, Dubuffet le montre dans une sorte d'état de reptation par lequel tout le corps est animé. Il met ainsi en mouvement chaque cellule, il montre les sollicitations du monde extérieur et l'incursion de l'être dans le domaine des objets. Puisqu'il y a interpénétration des formes entre elles et des formes avec le fond qui les contient, il y a aussi interpénétration de l'homme et des choses, qui se modifient réciproquement. Le personnage, l'animal et l'objet *hourloupiens* appartiennent plus que jamais à plusieurs règnes confondus et ils amalgament volontairement leurs natures.

Dubuffet démontre qu'il faut défier toute apparence et que toutes nos conceptions peuvent devenir un jour des pièges. Dubuffet n'a jamais cessé de reconsidérer et d'interroger l'inconnu. Son aventure artistique est la plus ambitieuse de toute l'histoire contemporaine, celle qui, jamais répétée, a poussé le plus loin son efficacité. Par lui l'art a accédé à des domaines parfaitement inédits. Il a redéfini la poésie en augurant une nouvelle philosophie, par laquelle la recherche sensorielle de l'univers ne connaît plus de limites.

Rodin et Bourdelle à Buenos Aires

René François Auguste Rodin et Emile Antoine Bourdelle furent deux des sculpteurs d'origine française qui attirèrent le plus l'attention des argentins pendant les premières décennies du XXè siècle. Tous les deux reçurent d'importantes commandes officielles et parfois la réception des leurs œuvres dépassa les considérations purement esthétiques pour se voir mélangée dans les débats idéologiques de l'époque, tel le cas du *Sarmiento* de Rodin. Mais aussi la répercussion internationale de quelques-unes de ces commandes -comme l'exemple du *Monument au Général Carlos María de Alvear* de Bourdelle- servit à placer l'Argentine en tête des nations sud-américaines par ses choix artistiques d'avant-garde. De même, Rodin et Bourdelle eurent des contacts directs avec des figures importantes de la politique argentine comme Marcelo T. de Alvear et avec des collectionneurs remarquables du milieu local comme Matías Errázuriz. Et depuis la fin du XXè siècle, les sculpteurs argentins se rapprochèrent à leurs oeuvres pour y lire les principes sculpturaux constituant leur fondement.

➤ Anonyme. **Les statues de Sarmiento**[51]

Deux monuments seront prochainement inaugurés dans les villes de Buenos Aires et de San Juan respectivement, pour rendre hommage à l'illustre personnage qu'ils représentent.

Celui qui sera installé à Palermo le 25 de ce mois, est l'œuvre de l'illustre sculpteur Rodin. Même avant d'être connue du public, la statue de l'artiste français a déjà suscité les sentiments les plus opposés. Personne n'a remis en question l'inspiration de l'auteur du monument, mais les avis sont loin d'être partagés en ce qui concerne la réussite de son exécution.

De nature symbolique, le *Sarmiento* de Rodin ne rappelle certainement pas l'image du vieux combattant, telle que l'évoque la mémoire de ceux qui l'ont connu. La tête apparaît petite et d'un aspect dur, voire cruel, très éloignée de celle du grand éducateur qu'on essaie de représenter. Ce détail et d'autres de ce genre, concernant la ressemblance, constituent les objections que l'on oppose à œuvre de Rodin. Mais ce qui est hors de doute c'est sa grande valeur artistique : l'immense talent du sculpteur et la magnificence de l'ensemble.

D'autres opinions, et pas des moindres, assurent que Rodin a réalisé son *Sarmiento* de la seule manière capable d'exprimer l'importance et la haute signification du personnage. Dans ce monument palpite l'esprit gigantesque de l'auteur de *Facundo*. Ses yeux immobiles contemplent face à face l'avenir, sereinement, avec l'assurance de celui qui se sent vainqueur, qui pressent son triomphe futur.

Ce qui caractérise les critiques, favorables ou adverses, publiées à ce propos est la crainte ou l'hésitation de ceux qui les écrivent. Personne n'a osé s'enthousiasmer ouvertement, personne ne s'est aventuré non plus à prononcer un verdict condamnatoire absolu à l'encontre de cette sculpture. Chez les uns et les autres on perçoit le respect que Rodin leur inspire et, surtout, le manque d'assurance critique, la faible maîtrise du sujet et la peur de s'engager par des jugements définitifs. Si ce n'est pas une manifestation de modestie, nous ne savons pas comment l'appeler.

Certains soutiennent que la prudence exige d'attendre l'inauguration du monument pour se prononcer à son égard. C'est le conseil de certains critiques amateurs, qui étayent leurs propos par des considérations tout à fait dignes d'attention. Ils affirment qu'au moment de concevoir son œuvre l'artiste pensait à l'emplacement qu'elle aurait, raison pour laquelle on ne peut pas la juger détachée de l'environnement prévu pour compléter l'impression produite sur le spectateur. La perspective est un des nombreux arguments derrière lesquels se barricadent ceux qui s'expriment de la sorte.

Cette théorie « de l'attente » fait aussi allusion aux feuillages du bois de Palermo, au ciel bleu, à l'espace, à la lumière du soleil, à la relation des couleurs entre le monument et les arbres qui l'entourent, etc. Il conviendrait donc d'attendre que le *Sarmiento* de Rodin soit inauguré. Jusque là, la timidité manifestée par la plupart de ceux qui se sont occupés de l'œuvre, pourrait avoir une excuse ou une explication suffisantes.

Après le 25 mai, si quelqu'un abandonne ces réticences protectrices pour affirmer que la sculpture de Rodin n'est pas une œuvre majeure et si celui qui fait cette déclaration jouit d'une certaine autorité littéraire ou artistique parmi nous, il est presque sûr que personne n'entamera de polémique avec lui.

En revanche, si au terme des festivités patriotiques, une autre signature autorisée nous affirmait sur l'honneur que la sculpture moderne se doit d'être telle que Rodin l'entend depuis des années, nous allons tous le croire sur parole et nous parviendrons à nous convaincre que les statues ne doivent pas être des portraits ressemblants de tel ou tel personnage, mais plutôt une idéalisation du modèle ou une matérialisation de son esprit ou de ses pensées.

Comme notre rôle ne doit pas être d'imiter les uns et les autres, nous ne faisons que tracer ces quelques lignes dans un but purement informatif.

A ce titre donc, nous constatons avec satisfaction que toutes les opinions, bien qu'opposées sur certains points, se rejoignent pour reconnaître que le piédestal du monument est d'une grande originalité, d'une grande valeur artistique et qu'il faut l'admirer sans réserves.

Le groupe que le sculpteur Victor de Pol, qui réside en Argentine, a créé pour la ville de San Juan, a été favorablement accueilli par des personnes intelligentes. Il représente Sarmiento sous un de ces aspects les plus sympathiques : le bienfaiteur de l'enfance et le défenseur infatigable de l'éducation.

[51] Anonyme. « Las estatuas de Sarmiento ». *Caras y Caretas*. Buenos Aires, n. 85, 19 de mayo de 1900.

Ce monument, financé par une souscription populaire, sera érigé à la place principale de la ville andine. La statue a été modelée et exécutée sous la direction de M. Augusto Belin Sarmiento, comme celle de Rodin l'a été sous la supervision du Dr Miguel Cané.

On rapporte d'ailleurs que le Dr Cané a eu de vives discussions avec le sculpteur à propos des traits physionomiques du vieux battant et que, pour lui faire réduire une mâchoire trop saillante, il a dû parlementer un an.

La statue a coûté 25.000 pesos or et le piédestal 12.000.

Aux gravures qui illustrent cet article, nous joignons la caricature de la statue de Rodin, réalisée par un collègue, qui traduit très bien la première impression provoquée par l'œuvre du sculpteur français.

Sarmiento, très peu satisfait de la redingote qu'il porte, froisse d'une main sinistre la facture apportée par le tailleur et, toisant avec un dédain olympien celui qui prétend se faire payer un accoutrement aussi laid, il semble lui dire :

- Et tu oses encore me faire payer une redingote mal façonnée et à laquelle il manque deux boutons ? Malheureux !

➤ Anonyme. ***Le penseur*** **de Rodin à Buenos Aires**[52]

Une reproduction de l'œuvre de Rodin qui à Paris se trouve face au Panthéon, le monument qui accueille les cendres des Français illustres, vient d'être installée dans notre ville, sur la Place du Parlement, tournant le dos à ce bâtiment.

Dans les après-midi paisibles, entourée de la gaieté des jardins, se dresse la masse en bronze du *Penseur,* découpée sur un ciel d'un bleu somptueux, et son symbolisme se charge d'une force et d'une intensité extrêmes. Tous les passants s'arrêtent pour voir, voir et admirer, cette véritable œuvre d'art qui s'impose à tous les esprits sans examen ni étude préalable. On dira que pour beaucoup le symbole en reste obscur et incompréhensible, mais c'est peu de grief à côté de la grandeur et de la virilité qu'elle exprime. Son aspect n'est pas décoratif et, bien que l'attitude semble forcée, elle constitue un contour naturel à l'intérieur duquel le relief des muscles est énergiquement souligné. Les pieds sont grands ; le dos, les épaules, les mains, quant à eux, ne sont pas grands, ils sont grandioses. Son caractère monumental n'est pas dû à ses dimensions mais à l'idée immense que symbolise cette tête hirsute et virile, qui repose sur une main et se tourne vers l'intérieur, c'est à dire qui pense. Ce n'est pas seulement la contraction des muscles du visage, fortement modelés, ni la position étrange et pourtant très naturelle du bras droit, qui montrent que sous ce crâne s'élabore une pensée, qu'un concept y préside ; c'est aussi la disposition de tous les autres éléments anatomiques.

Par la relation du crâne avec le corps, par l'harmonie du corps lui-même, on ne peut pas croire que ce soit un homme primitif qui ait conçu la première idée. J'y vois plutôt un symbole de l'homme futur, qui sera plus harmonieux et plus beau que l'homme actuel, chétif, maladif, chargé de préjugés et de misères morales.

Le Penseur apparaît au moment où, ayant dominé son milieu par sa force, il se trouve maître d'une immense sagesse ; par un effort de méditation il crée la première pensée, celle qui a toujours hanté l'homme, c'est à dire celle de l'origine et de la finalité de la vie. Pensée qui, énoncée de cette manière, semble froide et sans éclat mais qui acquiert toute sa vibration et sa chaleur dans le cerveau de celui qui la conçoit et qui ne conserve sa valeur que lorsqu'elle est interprétée par le chant ou exprimée par le génie.

Buenos Aires se devait d'avoir cette œuvre de Rodin : pour que son ornementation urbaine prenne de la valeur artistique et pour se faire pardonner « l' éberléïsme » des monuments patriotiques. Et aussi pour que les détracteurs du *Sarmiento* du bois Palermo comprennent que les défauts de ce monument n'étaient pas la faute du sculpteur de génie, mais de ceux qui ont insisté pour le lui commander.

➤ Yur. **Les statues de Buenos Aires**[53]

Dans chaque place, dans chaque espace public de Paris il y a souvent une statue : parfois c'est le buste d'un homme illustre – nous croyons que même Mürger a le sien - parfois une œuvre d'art capricieuse, primée dans un salon comme il y en a chaque année, et d'autres fois c'est la représentation d'un personnage du peuple, comme la statue de la *midinette** récemment inaugurée au milieu des exclamations de ces bruyantes ouvrières qui constituent un des principaux charmes parisiens, gourmandise des *boulevardiers** et fascination des étrangers. Un jour viendra où même la *gigolette** aura sa statue. Mais cela n'étonnerait personne car à Paris tout est justifié, tout est accepté pourvu que l'œuvre soit belle et captivante ; c'est largement suffisant. Comment pourrait-on laisser ces places, ces lieux de promenade où le public trompe son ennui citadin, sans un marbre qui serait, à lui seul, un motif de distraction pour le Parisien qui s'en approcherait pour le regarder ? Entre le feuillage des arbres, à côté des tonnelles propices à la rêverie et sur le tapis vert des *parterres** agrémentés d'arbustes couverts de fleurs, un marbre ou un bronze sont le meilleur complément de la nature ; mieux, sans eux les places et les lieux de promenade parisiens n'auraient pas le charme dont les fils de cette ville unique sont tellement fiers.

[52] Anonyme. « *El pensador* de Rodin en Buenos Aires ». *Athinae*. Buenos Aires, a. 3, n. 22, junio de 1910. p. 9-10.
[53] Yur. « Las estatuas en Buenos Aires ». *La Semana Universal*. Buenos Aires, año 1, n. 20, 25 de mayo de [1912].

Que serait Paris sans ses statues et ses monuments ? Une très belle ville, sans doute, comme tant d'autres, mais elle ne serait pas la ville incomparable que nous connaissons. Elle serait une sorte de Vienne ou de Berlin, dont il est probable que les monuments aux rois et aux empereurs, foisonnant comme des fontaines publiques, n'intéressent guère les Allemands eux-mêmes, pourtant si attachés à leurs monarques passés et à venir.

Et puisque Paris est la ville par excellence où le marbre et le bronze se présentent sous les formes les plus variées, Buenos Aires veut en faire autant. C'est du moins sa prétention, encore inaccomplie parce que sa collection de statues et de monuments, qui s'est extraordinairement agrandie en moins de deux ans, n'a pas été constituée avec le discernement que l'on était en droit d'attendre d'une municipalité dont le conseil a compté, et compte encore, des hommes d'un niveau culturel indéniable.

Tout a été fait trop vite, sans qu'un critère central ait présidé, du moins discrètement, à la sélection de ce qui ferait plus tard la fierté et l'ornement de nos espaces publics : le bois de Palermo, la place du Parlement et tous ces lieux qui, par leur situation, étaient en droit d'attendre un marbre ou un bronze artistique. On a préféré l'abondance sans tenir compte des caractéristiques de notre ville - c'est à dire ce qui conviendrait à son esthétique, ce qui serait le plus agréable pour ses habitants, ce qui s'harmoniserait avec notre cadre de vie embryonnaire, encore mal défini et orienté - ni de notre culture naissante, qui n'admet comme bonnes que les manifestations qui répondent d'une certaine manière, sinon totalement, aux modalités et aux caractéristiques de notre environnement.

« Mais puisque Buenos Aires est le Paris des Amériques… Imitons le modèle. Ils ont beaucoup de statues ? Alors, Buenos Aires en aura aussi ; il faut absolument que la copie soit une imitation réussie… » Telles semblent avoir été les pensées de nos conseilleurs municipaux et ils ont agi en conséquence.

Examinons ce qui a été fait et les chefs d'œuvre, tous très valables mais parfois très inappropriés, que l'on expose dans ces lieux de promenade. Nous ne nous intéresserons qu'aux statues et on laissera pour une autre occasion le commentaire sur les monuments.

Le Penseur, cette œuvre si polémique du plus vigoureux des sculpteurs contemporains, n'est pas, faut-il le préciser, l'original qui, lui, a été acquis par la Ville de Paris. C'est une statue coulée en bronze, très bien réalisée et retouchée par Rodin lui-même. Tout le monde s'accorde à dire que la pièce est très suggestive et sans doute très belle, bien que plusieurs critiques autorisés ne soient pas de cet avis ; mais ce bronze de Rodin, ne serait-il plus à sa place au Musée National des Beaux-Arts pour servir de modèle aux artistes, puisqu'il a été dit et répété partout, et à Buenos Aires aussi, que c'est le chef d'œuvre de la sculpture contemporaine, comme le *Moïse* de Michel-Ange est celui de la Renaissance ?

Le Penseur ne convainc pas notre public, ne lui suggère rien, parce qu'aux yeux de beaucoup c'est plus un lutteur qu'un penseur. Les jugements peuvent être faussés, trompés ; de là leur inefficacité comme instrument d'éducation esthétique.

Le Penseur serait bien mieux au musée qu'à la Place du Parlement. Nous avons vu tellement de regards qui le fixaient emplis de doute, comme en se demandant « quel peut bien être ce boxeur ? », que nous sommes forcés de penser de la sorte. Et tout nous pousse à croire que nous n'avons pas tort.

Et *Sagunto* ? C'est un marbre admirable ; le ciseau qui l'a sculpté n'a commis aucune faute. C'est un des chefs d'œuvre les plus accomplis, de plus de valeur que l'on connaisse à Buenos Aires. Mais il symbolise un fait glorieux exclusivement espagnol, qui n'a aucun lien avec l'histoire de notre pays et de ses relations avec la Mère Patrie. C'est pourquoi le public argentin, devant ce marbre magnifique, n'admire que son exécution, sans parvenir à pénétrer son esprit, qui est peut-être ce qu'il a de plus grand. Sa place est donc au Musée des Beaux-Arts où il pourrait servir admirablement de modèle.

Et *Le doute* ? Nous n'arrivons pas à nous expliquer comment ce groupe sculpté, d'un pessimisme aussi désolant, a pu être installé à une place de Buenos Aires, une ville jeune et forte, dont les habitants devraient s'inspirer des créations artistiques exprimant la vigueur et la puissance. *Le doute* surprend dès le premier regard et l'impression qu'il produit n'est pas précisément agréable. C'est un travail bien réalisé, mais ce n'est pas une œuvre apte à occuper l'emplacement qu'on lui a assigné, sur une de nos places principales.

Il en est de même pour *Les premiers frimas,* une des meilleures sculptures de Blay, dans laquelle il exprime beaucoup de son art vigoureux.

La conception de ce marbre est plus qu'éloquente et sa grandeur, qui dépasse peut-être la réalisation artistique du sculpteur, révèle surtout un fort tempérament. Mais ceux qui l'ont vu doivent convenir qu'il est désolant, écrasant ; il déprime les passants, les accable de son symbolisme effrayant. La statue est froide, comme doivent l'être, profondément, les dernières années de ce vieillard qui s'achemine vers le tombeau ; froide est aussi la sensation que doit éprouver celui qui s'en approche pour la contempler. C'est un marbre propre d'un musée… ou d'un cimetière, mais nullement adapté à un lieu public, car toutes les œuvres d'art ne sont pas bonnes à exposer à la vue de tous, quelle qu'en soit leur beauté.

Magnifiques aussi sont la *Vénus*, installée au Jardin Zoologique depuis son éviction d'un carrefour du quartier Nord, *Le semeur* et *Le faucheur* dont les effigies en bronze se dressent sur l'esplanade que forme l'avenue Alvear face au bois de Palermo, sur un fond de gazon verdoyant qui est un triomphe de la couleur et de la vie. Ce ne sont pas de statues compliquées, de celles qui requièrent pour être comprises dans toute leur signification, lorsqu'elles en ont, de longs raisonnements et d'interminables déductions subtiles. Simple, une Vénus ne saurait l'être davantage, même si tous les sculpteurs de l'histoire s'y mettaient, et pleine de vie. Comme le sont *Le semeur* et *Le faucheur*, avec leurs muscles en bronze, comme le métal même qui en est la matière !

Est-ce que *Sagunto, Les premiers frimas*, *Le penseur* et *Le doute* représentent un effort artistique supérieur ? Très probablement, mais ce qui est tout à fait sûr, c'est qu'une *Vénus* ou *Le faucheur* sont des sculptures plus aptes à flatter les yeux de la foule, à communiquer des sensations agréables, sans complications, qui touchent au plus profond de l'âme populaire et l'en font frémir, à force d'impressions salutaires, pleines de joie de vivre. Un nu de femme (une *Vénus*) est toujours beau et ses lignes harmonieuses, son sourire, son allure sont agréablement suggestives. Le nu d'un vieillard (*Les premiers frimas*) et celui d'un penseur qui n'en a pas l'air ne peuvent que choquer le public, incapable de juger ce qu'aux yeux de l'artiste sont des créations merveilleuses.

Ces statues doivent être au Musée et les *Vénus,* les *Semeurs* et les *Faucheurs* seraient mieux dans des lieux plus adaptés où ils serviraient d'exemple aux artistes et comme moyen éducatif pour l'initiation du public à l'art de la sculpture.

➤ E. Gómez Carrillo. **Le *Clemenceau* de Rodin**[54]

Un rédacteur de l'*Excelsior* qui vient de visiter le magnifique palais Biron, devenu musée Rodin, s'est étonné de ne pas voir parmi les œuvres du maître sculpteur le célèbre buste de Clemenceau : « Le Tigre aurait-il fait disparaître sa propre image ? » « Non – lui a-t-on répondu – il n'est pas facile de supprimer un marbre d'un catalogue officiel. » Dans tous les cas, il est indéniable que si le buste existe encore, c'est parce que Clemenceau n'a pas réussi à le détruire. Aux dernières années de sa vie, Rodin s'amusait comme un enfant en rapportant à ses amis l'histoire fantastique et puérile de ses querelles avec celui qui n'était à l'époque que le directeur de *L'Homme Enchaîné*.

Il paraît que lorsque Clemenceau est venu à Buenos Aires, un groupe de ses admirateurs (dont l'actuel ambassadeur Marcelo Alvear, un des rares politiques américains à apprécier profondément l'art) a organisé une souscription pour lui offrir un souvenir.

- Nous voudrions – lui ont-ils dit – que vous ayez dans la pièce où vous travaillez à Paris un bronze ou un marbre qui vous fasse penser de temps en temps à vos amis argentins.

La conversation se déroulait aux jardins de Palermo, un matin d'automne, au retour d'une longue promenade par la roseraie qui se mire dans le lac…

- Un objet d'art… ?

Les lèvres du Tigre amorcèrent un sourire félin… « Un objet d'art… Qu'est-ce que c'est… ? » pensait-il sans doute. Mais en ce moment précis s'est dressée devant ses yeux perçants la haute silhouette du *Sarmiento,* qui semble être la proie d'un rêve maussade, parmi les magnolias de cet admirable jardin. Alors, en s'arrêtant, il s'est exclamé :

- Ce que j'aimerais vraiment, ce serait avoir mon buste fait par Rodin.
- Vous l'aurez – répondit un de ses compagnons de promenade.

Peu après, le vieux sculpteur parisien recevait la commande du buste et un chèque de 100.000 francs.

« Imaginez – me disait Rodin la dernière fois que je suis allé le raccompagner dans son atelier, après avoir déjeuné avec lui au Restaurant Espagnol de la rue d'Helder – imaginez avec quel enthousiasme j'ai accepté cette commande… J'aimais tellement Clemenceau ! Je lui aurais fait gratuitement ce qu'il voulait… Il m'a tellement soutenu ! C'est ainsi que nous avons commencé sur-le-champ. Je ne lui laissais pas voir mon travail… Lui, il 'posait' très bien, immobile… Mais il mourait de curiosité ! Lorsque l'œuvre fut terminée, je la lui ai montrée… Il la regarda un long moment et enfin il m'a demandé : 'C'est quoi, ça ?' Je lui ai répondu : 'Un buste'. Il a dit : 'De quel animal ?' J'ai répondu : 'De vous'. Il a éclaté de rire en pensant que c'était une plaisanterie… Parce que, tel que vous le voyez, il se croit très mince, très jeune, très élégant… Et qui plus est, il croit qu'il a des cheveux… »

Le grand sculpteur caressait sa barbe fluviale et souriait devant le buste qui était, franchement, la tête d'un kalmouk mal luné. Et il ajoutait :

- Il n'en a pas voulu… J'ai rendu le chèque… On m'a demandé de modifier mon œuvre… Je n'ai pas voulu… Je l'ai exposée au salon… Il a fait tout ce qu'il a pu pour qu'elle ne soit pas acceptée… J'ai invité tout le monde à aller la voir… Il a menacé de la casser… Je lui ai dit qu'avant il devrait passer sur mon cadavre…
- Mais maintenant – lui dis-je – maintenant que Clemenceau a finalement dû comprendre que votre œuvre, bien que peu flatteuse, est sa véritable effigie, qu'en dit-il ?
- Il dit que je suis un *cochon**…

Et le vieil artiste riait aux éclats, heureux comme un enfant qui aurait fait une espièglerie, et répétait :

- Un *cochon** ! Un *cochon** !

➤ Carlos Massini Correas. **L'exposition Bourdelle-Rodin**[55]

La notoriété internationale du monument au *Général Carlos Maria de Alvear* érigé à Buenos Aires, œuvre du génial sculpteur Antoine Bourdelle, est la raison principale de l'exposition préparée par l'Association d'Encouragement des

[54] E. Gómez Carrillo. « El *Clemenceau* de Rodin ». *La Revista de « El Círculo ».* Rosario, a. 2, n. 15, marzo 1920, p. 45.
[55] Carlos Massini Correas. « Prólogo ». En *Exposición Bourdelle – Rodin.* Buenos Aires. Asociación Estímulo de Bellas Artes, julio 1941.

Beaux-Arts. Désireux de présenter tous les antécédents de cette réalisation célèbre, les organisateurs espéraient pouvoir y inclure les croquis faits par le maître pour étudier l'emplacement de l'œuvre. Les longues démarches réalisées par le Comité de direction de l'Association, pour obtenir des autorités nationales le prêt de ces dessins, viennent d'aboutir grâce à une résolution récente du Directeur général de l'Architecture, M. Alejandro Figueroa, et ces documents sont sortis de l'obscurité où ils se trouvaient pour être exposés devant les très nombreux admirateurs de l'éminent artiste. Ces dessins, tracés avec la grâce et l'assurance de sa main, sont parsemés d'annotations très subtiles destinées à expliquer les proportions, les couleurs et l'environnement que le monument devrait avoir.

L'admiration que suscite cette œuvre grandit chaque jour dans le vieux et le nouveau continent ; des critiques européens se sont adressés aux autorités argentines pour s'informer des moindres détails concernant la construction et l'emplacement des statues. Nous pensons que le gouvernement ferait une œuvre patriotique et de haute signification s'il compilait dans un livre les antécédents, les reproductions des sculptures, la correspondance du maître à ce sujet et les croquis que les admirateurs de Bourdelle contemplent aujourd'hui pour la première fois.

Les connaisseurs placent la statue équestre du *Général Alvear* dans la lignée du *Gattamelata* de Donatello et du *Colleoni* de Verrocchio ; nous sommes persuadés qu'il est le digne successeur de ses figures séculaires.

Pour mieux présenter ses créations, d'importants collectionneurs ont prêté des œuvres mineures de l'artiste mais, loin de s'en satisfaire, ils ont proposé des reproductions de cet autre sculpteur français de génie, Auguste Rodin, afin de réunir les deux principaux exposants de la sculpture moderne occidentale. Certains critiques se sont demandé si, sans les conceptions de Rodin, Bourdelle aurait pu parvenir à la place où il s'est élevé ; des œuvres de l'envergure des *Bourgeois de Calais* autorisent cette question et ratifient la maîtrise olympienne de Rodin.

Avec cette exposition, le Comité de direction a voulu aussi rendre hommage à l'esprit et à la grandeur de la France qui, malgré toutes les vicissitudes de son histoire épique, a toujours su maintenir bien haut l'étendard de la tradition latine.

Le Comité de direction tient à remercier tout spécialement les autorités et les collectionneurs qui ont apporté leur précieux concours pour la constitution de cet ensemble de haute qualité artistique.

➤ Alfredo Bigatti. **Rodin, Bourdelle, Maillol, Despiau**[56]

Quatre maîtres, quatre tempéraments et un seul but : la dépuration de la forme dans sa traduction plastique.

Quatre petits temples où brillera en permanence la lumière d'une vérité plastique, pour éclairer et guider ceux qui tenteront de dire noblement leurs recherches formelles.

Chacun d'eux a plongé dans la forme humaine, profondément, pour l'élever à son expression la plus haute : la raison géométrique.

Rodin a été le précurseur : son travail s'est heurté à toute une époque de réalités épidermiques, de pure imitation objective. C'est lui qui a dû secouer de sa personnalité puissante tout cet environnement d'imitation mesquine du réel, cette atmosphère infectée de servilités où la figure humaine était copiée dans son expression minimale.

La raison géométrique de la forme, qui a toujours été l'élément indispensable pour créer le style de chaque époque, s'était perdue. La grande sensibilité du maître et le formidable legs documentaire des grandes époques de la sculpture, lui avaient permis de comprendre que l'apport des éléments naturels –substance médullaire de toute œuvre supérieure – avait été abâtardi.

Il fallait récupérer ces éléments sous leur forme la plus intense et expressive pour élaborer avec eux, comme dans un laboratoire, le volume plastique qui exprimerait plus tard (comme dans les grandes époques) les formes caractéristiques de la conception esthétique de notre époque.

Rodin approfondit la nature humaine et rétablit le lien entre la réalité et sa traduction plastique, en réussissant la première œuvre architecturale moderne de l'époque, avec son magnifique *Homme qui marche,* qui condense dans toute sa force cette merveilleuse phrase du maître : « La sculpture n'est plus qu'une partie du genre immense qu'est l'Architecture ». Le grand maître de l'individualisme détruit l'individualisme en ouvrant de nouveaux horizons à une réalité géométrique et par conséquent collective.

La sensiblerie, l'anecdote doivent laisser la place à la réalisation plastique raisonnée ; le sentiment et l'idée prennent leur forme maximale à travers l'intellect.

Lorsqu'il allait toucher à la chair vivante de la réalité, le chemin enfin débarrassé de tout ce qui était vain, ce chercheur magnifique s'est éteint.

Reste l'élément, à la disposition de celui qui saura le voir et qui aura le talent de continuer. Surgit alors le génie de Bourdelle, avec toute sa force constructiviste, qui lance cet appel aux jeunes de sa génération : « Faire une œuvre autour de laquelle la production collective puisse se grouper, comme aux époques marquées par une foi ardente ».

A partir de ce nouveau credo architectural, le maître pressent une nouvelle société dans laquelle toutes les manifestations humaines s'uniraient dans la grande œuvre commune.

Bourdelle réunit toutes les particules du formidable individualisme de Rodin autour de l'axe géométrique de l'architecture et son œuvre, pleine d'humanisme rodinien, s'enrichit par le calcul des masses, l'équilibre des volumes et la défi-

[56] Alfredo Bigatti. « Rodin, Bourdelle, Maillol, Despiau ». *Color*. Buenos Aires, año 1, n. 3, septiembre de 1941, p. 5-8.

nition des gros plans ainsi que par son inclusion rythmique dans la lumière qui l'entoure. Ses œuvres expriment cette force intérieure propre aux grandes époques.

Rodin est la racine qui s'enfonce à la recherche de la sève ; Bourdelle est le tronc ligneux, fort, plein d'espoir, mais ferme sur ses bases.

A la même époque, Mestrovic surprenait le monde des arts plastiques avec une œuvre qui, malgré le rythme architectural de sa face extérieure, manquait de consistance. Y était absente l'élément essentiel apporté à la sculpture contemporaine par l'œuvre profondément humaine de Rodin.

C'est ce qui différentie fondamentalement l'œuvre architecturale purement « décorative » de Mestrovic.

Racine profonde et tronc vigoureux, l'arbre se couvre d'un feuillage splendide et calme : c'est Maillol.

Il apparaît avec une œuvre empreinte de la sérénité de celui qui n'a pas à lutter pour se retrouver ni pour se soutenir.

Maillol c'est la plénitude, le calme ; la forme acquiert chez lui son état le plus abouti, son contenu le plus grand. Elle a recueilli la sève humaine de Rodin et la force géométrique de Bourdelle, en fusionnant si intimement ces valeurs qu'elles disparaissent devant l'observateur, suscitant cet état de sérénité suprême que nous admirons dans ses œuvres.

Certains propos du maître le définissent aussi bien que sa production : *J'éprouve le besoin de retourner aux formes fermes et fermées. Les formes débarrassées du petit détail psychologique répondent mieux aux préoccupations plastiques de la sculpture.*

Parallèlement à Maillol, un autre maître couronne l'œuvre magnifique de ce groupe de sculpteurs français : Despiau.

L'œuvre de ce grand contemporain arrive telle la fleur et le fruit de cet arbre imaginaire et symbolique ; elle condense tout un mouvement d'élévation plastique et atteint une qualité hors pair, saturée de vie intérieure et d'intelligente traduction géométrique. Le maître résume ainsi sa conception esthétique : *D'un portrait je fais une tête.*

Moi, j'ajouterais que Despiau, tel le maître anonyme des cathédrales romanes, d'une tête fait un chapiteau.

C'est ainsi que nous voyons l'œuvre de ces quatre maîtres : liée à leur tradition, à leur réalité antérieure, à ce joyau du génie humain qu'est la cathédrale de Chartres, dont chaque haut-relief est un mur qui palpite, chaque corps humain une colonne et chaque tête un chapiteau.

Des vents de fronde secouent notre civilisation ; la société actuelle fait table rase de toute une époque de postures individualistes et essaie de trouver une organisation dans la vie et l'effort collectifs. Mais, pour cet arbre symbolique, plein de fruits et de graines, la violence qui l'agite sera un moyen pour lancer encore plus loin ses semences. Le moment venu, elles seront le pur ferment avec lequel la nouvelle organisation sociale - qui sentira comme dans toutes les grandes époques de l'histoire le besoin de manifester dignement l'exaltation des idées - élaborera sa personnalité et son style.

➤ Luis Falcini. **Redécouverte d'un chef d'œuvre : le *Sarmiento* de Rodin**[57]

Pour embrasser la personnalité de Sarmiento tout entière et en donner l'image la plus expressive que l'on connaisse de ce grand bâtisseur, Rodin a commencé par scruter l'homme, le milieu et l'œuvre de l'illustre Argentin. Ensuite, il s'est laissé imprégner par la force de la nature jusqu'à en saisir le rythme qui lui permettrait de créer une équivalence plastique capable de l'évoquer. Cette connaissance lui a révélé à quel point le dynamisme interne, la foi enflammée par la vision d'une Argentine meilleure, transfiguraient constamment les traits physiques de cette figure tumultueuse de notre libéralisme montant.

A partir de cette image élémentaire, Rodin entreprend la tâche de faire le portrait de Sarmiento selon ses propres conceptions des proportions optiques, de la perspective et de la ressemblance intégrale, par l'intermédiaire de formes appelées à vivre en pleine lumière. Il applique ses principes plastiques connus : il imprime à la masse de sa statue le mouvement dominant, mouvement qu'il étudie depuis tous les angles en une succession circulaire de silhouettes destinées à se profiler contre le ciel ; il modèle les plans comme une somme dynamique de toutes ces silhouettes, sommairement unies pour former ce qu'il appelait « un mouvement en l'air » ; il se conforme aux lois naturelles qui régissent la sculpture en plein air, qui mènent à la recherche du profil et de la valeur, en veillant à ce que les détails ne fassent oublier ni l'ensemble, ni le mouvement principal du personnage ni, par conséquent, l'esprit qu'il incarne.

La réalisation du mouvement expressif amplifie raisonnablement les parties qui peuvent intensifier la vitalité, l'énergie et l'esprit du personnage, afin que les formes soulignées et les autres gardent une bonne relation de dépendance avec la forme totale de l'œuvre ; que l'atmosphère vibre autour des volumes et que les modelés essentiels prennent leur place pour mieux contribuer à la compréhension de l'ensemble. C'est à travers cette double synthèse de la réalité et des valeurs plastiques, que Rodin réussit à rendre pleinement l'image de Sarmiento.

Cette image passionnée de Sarmiento a été reçue dans les milieux officiels de Buenos Aires avec la même incompréhension que celle dont Paris avait fait preuve à l'égard de la statue de Balzac.

Notre classe dirigeante a combattu Rodin au nom de la « ressemblance », du concept bourgeois, étriqué et inanimé, de la similitude myope, instantanée, anecdotique. Elle n'a pas su comprendre le choix du grand sculpteur qui avait préféré exprimer le caractère de son modèle, selon la loi spécifique de l'objet et du sujet représenté. Elle n'a pas compris non plus que l'artiste avait dégagé son personnage de la médiocrité qui l'entourait, en soulignant les valeurs dominantes qui l'en distinguaient. Elle n'a su que l'avilir et en cultiver l'oubli.

[57] Luis Falcini. « El redescubrimiento de una obra maestra. El Sarmiento de Rodin ». *Latitud*. Buenos Aires, año 1, n.1, febrero de 1945.

Le *Sarmiento* de Rodin, loin d'être une invention arbitraire du sculpteur, est la synthèse passionnée d'un des plus grands hommes publics que l'Argentine ait eus, obtenue grâce à l'intuition géniale de l'artiste. C'est en cela que, à notre avis, les destinées de ces deux œuvres capitales se ressemblent et peuvent se compléter. Au terme de quarante ans de rejet, La statue de Balzac a eu sa consécration publique dans les rues de Paris, en même temps que de nombreux sculpteurs français, lassés de tant de formalisme passé et actuel, rendaient hommage à ce chef d'œuvre, ultime évolution de la sculpture de tous les temps et point de départ de nouveaux élans. Parmi les sculpteurs argentins il semble se profiler une réaction similaire à l'égard de l'œuvre de Rodin. Et avec eux, le public argentin ne tardera pas à découvrir dans le bronze de Palermo le véritable visage de Sarmiento, celui d'un homme passionné de liberté.

Notre classe dirigeante a combattu Rodin au nom de la « ressemblance », du concept bourgeois, étriqué et inanimé, de la similitude myope, instantanée, anecdotique. Elle n'a pas su comprendre le choix du grand sculpteur qui avait préféré exprimer le caractère de son modèle, selon la loi spécifique de l'objet et du sujet représenté. Elle n'a pas compris non plus que l'artiste avait dégagé son personnage de la médiocrité qui l'entourait, en soulignant les valeurs dominantes qui l'en distinguaient. Elle n'a su que l'avilir et en cultiver l'oubli.

Le *Sarmiento* de Rodin, loin d'être une invention arbitraire du sculpteur, est la synthèse passionnée d'un des plus grands hommes publics que l'Argentine ait eus, obtenue grâce à l'intuition géniale de l'artiste. C'est en cela que, à notre avis, les destinées de ces deux œuvres capitales se ressemblent et peuvent se compléter. Au terme de quarante ans de rejet, La statue de Balzac a eu sa consécration publique dans les rues de Paris, en même temps que de nombreux sculpteurs français, lassés de tant de formalisme passé et actuel, rendaient hommage à ce chef d'œuvre, ultime évolution de la sculpture de tous les temps et point de départ de nouveaux élans. Parmi les sculpteurs argentins il semble se profiler une réaction similaire à l'égard de l'œuvre de Rodin. Et avec eux, le public argentin ne tardera pas à découvrir dans le bronze de Palermo le véritable visage de Sarmiento, celui d'un homme passionné de liberté.

➤ Romualdo Brughetti. **Bourdelle et Rodin**[58]

Le Musée National des Beaux-Arts vient de présenter une exposition représentative des œuvres d'Antoine Bourdelle. Avec Rodin, il est le sculpteur français du XXème siècle le mieux représenté à Buenos Aires. Leurs oeuvres - le *Monument à Alvear*, le *Centaure mourant* et *Héraclès* du premier, et la statue de *Sarmiento*, aux jardins de Palermo ou *Le Penseur,* du créateur des *Bourgeois de Calais*, forcent à ralentir le pas, même au plus indifférent des passants. Ce sont des sculptures incorporées dans l'espace de notre ville, témoignage permanent d'un art fait non seulement pour la jouissance visuelle mais, surtout, pour exalter des symboles et des allégories que l'humanité occidentale a créés au cours des siècles. A côté des salles consacrées à Bourdelle on expose, avec beaucoup de discernement, des sculptures de Rodin provenant des musées ou prêtées par des collectionneurs privés, ce qui permet de comparer les deux artistes.

Auguste Rodin, on l'a souvent dit, est la suite et l'aboutissement de la grande tradition de la Renaissance à laquelle il apporte le message de la lumière impressionniste. Ses sculptures sont issues d'un modelé vibrant et sensible, austère et dense, telles des statues du XVIème siècle douées des qualités de modernité de notre siècle. Dans l'ensemble rodinien on admire une magnifique *Tête de Balzac*, de la collection Mercedes Santamarina, chef d'œuvre qui joint une construction savante à une expressivité tendue, difficile alliance de rigueur et de sentiment, de rythme architectural et d'humanité, qui définit son excellence paradigmatique. Bourdelle ne s'intéressait pas aux mêmes problèmes que Rodin. Il recherchait plutôt un retour à l'architecture ; à l'austérité étrusque ; à la grave vision grecque archaïque, plus soutenue par la structure et le rythme que par un modelé vibrant ; aux lignes essentielles du gothique. Les différentes influences reçues se reflètent dans les statues réalisées pour le *Monument à Alvear*, la *Statue de la Vierge*, la grande tête de l'*Eloquence*, le *Masque d'Héraclès*. Ces éléments structurels, architecturaux, le placent dans le camp d'une sculpture qui trouve des chemins inédits, à travers le cubisme et les tendances puristes ultérieures, dans un souci de retour aux racines, de rejet de tout ce qui ferait obstacle à la jouissance de l'œuvre plastique.

Mais il y a un aspect remarquable de Bourdelle, que l'on peut admirer au Musée qui lui est consacré dans son atelier parisien et dont certaines manifestations se trouvent dans cette exposition : c'est la densité expressive de l'artiste français. Je fais allusion à la série d'études pour la *Tête de Beethoven*, dont certaines semblent surgir de la flamme du génial compositeur de Bonn ; à la tête profondément humaine du *Dr Socas* ; et, non moins importante, à cette étude du caractère et de la psychologie qu'est le buste si bien campé d'*Ingres.* Toutes ces œuvres le relient à la tradition humaniste, à cette lignée qui prend naissance dans la Grèce classique et qui relaie le message de la lumière méditerranéenne et de la passion. Elles rejoignent l'esprit humain, non seulement par leur architecture ou leur beauté structurelle, allant jusqu'au plus profond de l'âme humaine. Si Bourdelle, comme le prouve sa rigueur géométrique et architecturale, prend le chemin de la figuration significative, il traverse aussi des moments où son âme passionnée recherche la racine du mystère qu'elle renferme, pour retrouver une vie qui participe d'une volonté créatrice réunissant impérativement l'intellect et le cœur.

Telle est la double leçon que nous laisse l'œuvre d'Antoine Bourdelle exposée à Buenos Aires.

[58] Romualdo Brughetti. « Bourdelle y Rodin ». *Ficción*. Buenos Aires, n. 29, enero-febrero de 1961, p. 99-100.

Témoignages

Bien que l'ensemble de sources réunies dans cette section se rapporte aux aspects abordés dans les noyaux antérieurs, il présente une particularité du moment qu'ici les acteurs parlent depuis leur expérience personnelle. Un artiste tel qu'Henri Matisse apparaît soucieux d'expliquer devant un public méconnu les points sur lesquels, selon lui, se centre l'intérêt de sa propre œuvre. De leur part, un groupe d'artistes argentins signale quelle est la place qu'il assigne à quelques-unes des figures clé de l'art français, tel que Paul Cézanne, Paul Gauguin et Henri Matisse. Et, enfin, un prestigieux antiquaire et collectionneur français, Jacques Helft, dévoile son propre parcours dans le Nouveau Monde à partir de 1940 pour s'installer, à l'époque du deuxième après-guerre, dans une capitale sud-américaine comme Buenos Aires.

➤ Henri Matisse. **L'exactitude n'est pas la vérité**[59]

Parmi les quarante-huit dessins que j'ai soigneusement sélectionnés pour cette exposition, il y en a quatre – peut-être des portraits – faits en regardant mon propre visage dans la glace. Je les signale spécialement à l'attention des visiteurs.

Ces dessins condensent, à mon avis, le résultat des observations que j'ai faites depuis quelque temps concernant le caractère du dessin, caractère qui ne dépend pas des formes fidèlement copiées de la nature, ni même de la somme de détails exacts patiemment accumulés, mais du sentiment profond de l'artiste devant les objets qu'il a choisis, qui ont attiré son attention et dont il essaiera de pénétrer l'esprit.

Je suis arrivé à cette conviction lorsque j'ai vérifié que dans les feuilles d'un arbre, par exemple – notamment le figuier – la grande diversité des formes n'empêche pas que, dans l'ensemble, elles aient un caractère commun. Les feuilles du figuier, en dépit de toutes les fantaisies de leurs formes, ne cessent jamais d'être des feuilles de figuier. J'ai fait la même observation pour d'autres produits de la terre, tels que des fruits, des légumes, etc.

Il existe donc une vérité essentielle, qu'il faut débusquer au sein du spectacle des objets que nous allons représenter. C'est la seule vérité qui compte.

Les quatre dessins auxquels je fais allusion ont le même sujet ; pourtant, chacun d'entre eux est écrit avec une liberté apparente des lignes, des contours et d'expression des volumes.

Aucun d'entre eux, en effet, ne peut être superposé aux autres, puisque leurs contours sont complètement différents.

Dans ces quatre dessins, la partie supérieure du visage est similaire, mais la partie inférieure en est tout à fait différente : sous le numéro 12 de ce catalogue, cette partie est massive et carrée ; au portrait numéro 13, elle est allongée par rapport à la partie supérieure ; au numéro 14 elle se termine en pointe ; celle du numéro 15 ne ressemble pas à la partie inférieure des autres dessins.

Les différents éléments qui composent ces quatre dessins laissent transparaître, cependant, une dimension identique dans la constitution organique du personnage. Bien que ces éléments ne soient pas traduits par des signes similaires, ils s'unissent cependant dans un même sentiment dans chaque dessin : l'implantation du nez dans le visage, la manière dont l'oreille est vissée au crâne, l'articulation de la mâchoire, la position des lunettes sur le nez et sur les oreilles, la tension du regard, sa densité régulière dans tous les dessins, malgré une nuance expressive différente pour chacun d'entre eux.

Il est très évident que cet ensemble d'éléments décrit le même homme pour ce qui est de son caractère, sa personnalité, sa manière de considérer les choses, ses réactions face à la vie, la réserve qu'il éprouve à leur égard et qui l'empêche de s'épancher sans limites. C'est certainement le même homme, qui demeure un spectateur attentif de la vie et de lui-même.

Il est donc évident que l'inexactitude anatomique, organique, de ces dessins n'empêche pas l'expression du caractère intime de la vérité essentielle du personnage : bien au contraire, elle contribue à l'exprimer.

Ces dessins, sont-ils ou ne sont-ils pas des portraits ?

Qu'est-ce qu'un portrait ?

N'est-ce pas l'œuvre qui traduit la sensibilité humaine du personnage représenté ?

La seule phrase de Rembrandt que je connaisse est celle-ci : « Je n'ai fait que des portraits ».

Peut-on affirmer que le portrait du Louvre peint par Raphaël et qui représente Jeanne d'Aragon vêtue de velours rouge soit un portrait ?

Ces dessins sont si peu le résultat du hasard que dans chacun d'entre eux on peut vérifier que, tout en exprimant la vérité du caractère, c'est la même lumière qui baigne chaque dessin et que la qualité plastique de leurs différentes parties : le visage, le fond, la transparence des lunettes, ainsi que le sentiment du poids des choses – le tout intraduisible par des mots mais simplement, si l'on peut dire, par le morcellement du papier, délimité par une ligne d'épaisseur constante – est toujours la même.

[59] Henri Matisse. « La exactitud no es la verdad ». En *Henri Matisse. Exposición organizada por la Alianza Francesa y la Galería Maeght de París.* Buenos Aires, 1947 p. 5-11.

Chacun de ces dessins contient, je crois, une invention implicite qui lui est propre et qui naît de la pénétration de l'objet par l'artiste qui parvient à s'identifier parfaitement avec son sujet, de sorte que c'est cette vérité essentielle qui construit le dessin. Les conditions d'exécution du dessin ne la dénaturent en rien ; bien au contraire, l'expression de cette vérité, par la souplesse de la ligne et par sa liberté, se plie aux exigences de la composition ; la vérité en ressort nuancée, vivifiée, à travers l'esprit de l'artiste qui s'exprime.

L'exactitude n'est pas la vérité.

➤ J. A. Ballester Peña, Alfredo Bigatti, Alejandro Bonome, Norah Borges de Torre, Horacio Butler, Luis Falcini, Raquel Forner, Gastón Jarry, Jorge Larco, Vicente Manzorro, Emilio Pettoruti, Hemilce Saforcada, Marcos Tiglio. **Enquête** [60]

SUR a voulu s'associer à l'hommage que le monde rend à Paul Cézanne à l'occasion du centenaire de sa naissance, en réalisant une enquête auprès d'artistes argentins à laquelle, malheureusement, seul un petit nombre des personnes consultées a jugé utile de répondre. Par ce moyen nous souhaitons faire connaître au public des opinions autorisées –favorables et défavorables – sur le peintre d'Aix-en-Provence. Les questions étaient posées de manière à permettre autant la critique que l'éloge. Il nous a été très agréable de constater, ainsi que vous pourrez le lire dans les réponses publiées, que les artistes argentins reconnaissent largement l'importance du maître dont l'œuvre est encore discutée dans de vastes cercles mondiaux.

Nous transcrivons ci-après les questions posées par cette Revue et toutes les réponses reçues, par ordre alphabétique des signataires.

Questions

1. Est-ce que l'exemple de Cézanne a eu une influence sur votre formation artistique ?
2. Quel serait le défaut fondamental qui pourrait justifier la condamnation de l'art de Cézanne ou quel serait l'apport principal qui démontre sa maîtrise ?
3. Est-ce que Cézanne a été un facteur prépondérant du renouveau artistique argentin, soit par son œuvre elle-même soit par l'intermédiaire de certains de ses disciples européens ?
4. La tendance de Cézanne a –t-elle élargi ou restreint le champ de l'activité picturale dans notre pays ?
5. Serait-il utile pour la formation des nouvelles générations d'artistes argentins qu'il y ait une toile significative du peintre d'Aix au Musée National des Beaux-Arts ?

Nous devons admettre que la question N° 2, probablement mal formulée, a créé la confusion chez les personnes consultées. Elle s'adressait, d'une part, aux adversaires de Cézanne, d'autre part, à ses défenseurs et, dans l'ensemble, aux éclectiques qui admirent certains aspects de son œuvre mais qui en rejettent d'autres. La contradiction – apparente ou réelle – entre les deux termes de la question doit être attribuée à notre souci d'éluder ce qui pouvait être trompeur, afin de ne pas induire, par la formulation elle-même, la réponse qui nous aurait satisfaits.

Réponses

J.A. Ballester Peña, peintre :

1. Je ne sais pas. Je n'ai pas étudié à fond l'œuvre de Cézanne. J'ai admiré le peintre. Je ne comprends pas le *cézannisme*. Je respecte Cézanne, qui me paraît un type extraordinaire, mais je répugne à en faire un dieu.
2. Défaut fondamental : à l'ombre de Cézanne s'est développée une avant-garde de peintres volontairement placée dans une avant-garde symbolique, uniquement symbolique. Des bourgeois snobinards ont proliféré comme des champignons à l'ombre de la peinture du solitaire d'Aix.
   Apport principal : Son délire de la couleur.
3. On dit (mais je ne le crois pas) que le mouvement moderne a été influencé par Cézanne. Justification : « Cézanne a été un facteur prépondérant ». Ça fait bien de le dire comme ça. Les gens seraient gênés si je reniais aujourd'hui Cézanne aujourd'hui, comme ils ont été gênés lorsque d'aucuns ont pris sa défense il y a quelques années… Et déjà à ce moment-là, Cézanne était Cézanne depuis longtemps.
4. Voilà une conséquence néfaste de l'influence de Cézanne : élargir le champ de l'activité picturale dans notre pays. L'imitation de l'imitation, l'abus, la défiguration de l'œuvre de Cézanne et l'exagération des imitateurs, est le fait de ceux qui veulent « y arriver » rapidement et facilement, en s'appuyant sur la vertu d'un artiste, l'artiste d'Aix.
5. Oui. Mais que ce soit une toile qui représente Cézanne et pas la signature de Cézanne.

[60] J. A. Ballester Peña, Alfredo Bigatti, Alejandro Bonome, Norah Borges de Torre, Horacio Butler, Luis Falcini, Raquel Forner, Gastón Jarry, Jorge Larco, Vicente Manzorro, Emilio Pettoruti, Hemilce Saforcada, Marcos Tiglio. « Encuesta ». *Sur*. Buenos Aires, a. 9, n. 56, mayo de 1939, p. 83-93.

Alfredo Bigatti, sculpteur :

1. Ceux qui luttent, comme moi, pour se dégager de toute la banalité qui s'est infiltrée en nous à travers une éducation esthétique erronée, comprennent l'effort suprême du maître dans ses recherches. Ce grand exemple est un facteur important pour nous orienter vers une expression plastique pure.
2. Le défaut (si on peut l'appeler ainsi) de Cézanne a été son honnêteté excessive qui, dans sa lutte pour trouver la source originelle de la couleur et de la forme, lui a fait répéter vingt fois ce que n'importe quel mauvais peintre aurait résolu rapidement, avec des moyens superficiels et avec la bienveillance des critiques *à la Mauclair*.
3. Malheureusement, peu de jeunes artistes argentins ont pu l'étudier, raison pour laquelle la peinture extérieure et soucieuse des effets a eu, je crois, plus d'adeptes. Parler de Cézanne sans connaître son œuvre, sans le situer, équivaut à être *absent* de l'effort magnifique accompli par ce chercheur de la forme et de la couleur en tant qu'éléments fondamentaux du tableau.

4.La recherche permanente du Maître pour condenser les éléments dispersés de l'impressionnisme dans une forme géométrique a démontré que Cézanne se conformait aux lois classiques de l'art ; par conséquent, je ne peux pas croire que son exemple réduira le champ d'activité de ceux qui en Argentine essaient de réaliser leurs œuvres en appliquant le même concept.

5.Il serait très utile pour la formation actuelle et future d'inclure dans notre pinacothèque un œuvre représentative de l'affirmation esthétique de Cézanne. Ce qui serait regrettable c'est que, sous prétexte d'avoir un chef d'œuvre du maître, on fasse une acquisition purement commerciale et à l'authenticité douteuse. La sélection de cette œuvre est extrêmement importante car, étant la seule dans le pays, elle alimenterait bien des polémiques.

Alejandro Bonome, peintre :

1. Cézanne a été, indiscutablement, le seul artiste qui ait su orienter sans mot dire toute une jeunesse et toute une peinture : la peinture d'aujourd'hui. Je crois que son œuvre a influencé presque tous nos peintres parce que sa peinture avait une véritable signification, une force de couleur, de mouvement et d'éloquence. Qui peut demeurer indifférent devant une plénitude pareille ? Bien que sa manière et ses procédés aient perdu une partie de leur influence, il nous reste et il nous restera peut-être pour toujours, son principe révolutionnaire de ne pas faire attention aux choses que ne représentent pas le moi.
2. Je laisserai en suspens cette réponse très importante. Je crains de trop m'étendre.
3. Sans aucun doute, Cézanne est la personnalité qui a le plus contribué au renouveau artistique argentin et la seule qui ait donné une orientation ferme à notre jeune peinture. Son art, embryon de hiérarchies et continuités nouvelles, a non seulement influencé notre environnement pictural, mais aussi la scène universelle.
4. Dire ce que Cézanne a été pour la peinture argentine équivaut à dire l'essentiel. Il se peut que notre art soit la suite de son œuvre ; je fais allusion à sa manière de voir la nature et de prendre comme point de départ la couleur, en dehors des exigences du dessin, et non pas à sa peinture proprement dite.
5. Un tableau de Cézanne serait utile, non seulement pour la formation des nouvelles générations de peintres argentins, mais pour tous. Cézanne est le peintre qui inspire le plus de désir de l'étudier. Mais ceux qui n'ont pas eu la chance de connaître les musées européens doivent se contenter de reproductions qui, dans la plupart des cas, suscitent même des jugements erronés. J'ai toujours pensé que notre Musée National devrait être le reflet de la peinture actuelle, pour pouvoir être celui la peinture d'hier au fur et à mesure des années ; c'est à dire : avoir l'histoire et non pas la chercher pour se l'approprier.

Norah Borges de Torre, peintre :

1. J'admire énormément Cézanne : ses tons froids, son ambiance dépouillée de tout ornement, sa nudité pleine de grandeur, annonciatrice du noble cubisme. Mais il n'a pas eu d'influence sur mon œuvre.
2. Quand on parle de Cézanne il ne faut pas oublier d'autres noms de l'impressionnisme. Cézanne n'a pas eu la grâce de Renoir, ni la composition magnifique ou la géométrie de Seurat, ni la passion des jaunes de Van Gogh. Le mérite de Cézanne a été d'apporter de la clarté et de l'ordre à la fin sombre et confuse du XIXème siècle. Sa technique, si neuve pour les Français, est venue trois cents ans après celle du Greco. Le Greco modelait la couleur à grands coups de pinceau. Cézanne a transposé cette manière en une technique minutieuse de petites touches, en nuances de couleur infiniment dégradées, posées côte à côte sans les mélanger, tel le musicien qui met une note après l'autre. Mais c'est le même coloris surprenant du rose saumon au vert pomme, de l'ocre jaune au rose fraise.

3.4 et 5 : Oui, Cézanne a fait un grand bien à la peinture argentine. Et une de ses toiles dans notre Musée ferait la joie de plusieurs générations de peintres.

Horacio A. Butler, peintre :

1. Pendant ma période de formation, l'étude de l'œuvre de Cézanne m'a permis d'éclaircir beaucoup de problèmes.
2. Je n'utiliserais pas le terme défaut : la limitation de ses sujets, par exemple, a été une des conséquences de la profondeur de ses desseins. Son apport principal a été de mettre de l'ordre dans les trouvailles de l'impressionnisme.
3. D'une manière indirecte, oui, à travers la peinture européenne contemporaine.

4. L'exemple de Cézanne ne peut restreindre le champ de la peinture que s'il est mal compris. Mais ne pourrait-on pas dire, dans ce cas, la même chose de tous les exemples ?
5. Je crois que la leçon scrupuleuse et consciencieuse de Cézanne sera toujours utile, même à ceux qui empruntent d'autres voies. Je ne conçois pas un musée d'art contemporain sans la représentation de l'un de ses précurseurs.

Luis Falcini, sculpteur :
« *pour refaire un classicisme, il consentit à être un primitif* »*. Elie Faure (*Les constructeurs*)
1. La sculpture moderne traverse un processus similaire à celui de la peinture. Despiau et Maillol apportent la synthèse plastique nécessaire pour compléter les acquisitions de Rodin et de Rosso, et pour encourager les recherches ultérieures. Notre sculpture ne pouvait pas se soustraire à l'influence de cette évolution qui commence avec Cézanne. Quant à l'influence indirecte qu'il a pu avoir sur mon orientation artistique, elle est peut-être déjà perceptible dans la *Faunesse dansant*, de 1913, qui fait partie de la collection du Dr R. Finochietto, et dans une œuvre ultérieure, *Portrait de la pianiste M.L.* qui se trouve au Musée des Beaux-Arts de Montevideo.
2. Les apports de Cézanne recréent un langage plastique perdu et jettent les bases d'un nouvel ordre classique.
   Si l'impressionnisme, dans son analyse des éléments de l'univers, récupère la couleur pour la peinture en la renouvelant avec sa transformation lyrique de la réalité et l'exaltation de la lumière, Cézanne entreprend une œuvre de reconstruction synthétique, en donnant un support formel à la couleur des impressionnistes (*quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude)** et en organisant ces éléments dans l'espace du tableau. Il suit pour cela un ordre dont il puise les lois dans la nature par le biais de la sensation, dans une recherche passionnée de toute une vie qui le conduit à découvrir le véritable ordre classique (*faire du Poussin d'après nature)** par la voie opposée au « pastiche » néoclassique de l'académie.
3. Quant au renouveau artistique argentin, l'œuvre de Cézanne n'y a pas exercé une influence directe mais indirecte, par le climat de liberté dans la recherche qu'il a apporté à l'art contemporain. L'œuvre de Cézanne ouvre de nouveaux horizons non seulement à Gauguin, Renoir et Van Gogh, les premiers à ressentir son influence, mais aussi a presque tous les artistes modernes. Sa révélation a stimulé les quêtes passionnées de l'art fauve, du cubisme et des autres mouvements qui ont contribué à renouveler notre peinture.
4. Cézanne, avec sa recréation du langage plastique pour l'expression intégrale de la nature, a élargi le champ de la peinture et de la sculpture en Argentine. Une étude critique de la production de nos peintres et sculpteurs des trois dernières décennies le prouverait d'une manière évidente.
5. J'estime nécessaire que le Musée National des Beaux-Arts possède une toile représentative de l'artiste d'Aix. Et s'il n'était pas possible d'en acquérir une, il faudrait montrer quelques reproductions des principales œuvres du maître.

Raquel Forner, peintre :
1. Oui, comme il a influencé directement ou indirectement tous les artistes de notre temps qui vivent dans leur temps.
2. Le principal apport de Cézanne a été d'orienter la peinture de son temps, anecdotique et conventionnelle d'une part (peinture académique) et sensorielle de l'autre (impressionniste) vers la recherche de valeurs plastiques fondamentales : rythme des couleurs, ligne, équilibre des surfaces, construction géométrique du tableau selon des lois que connaissaient déjà les maîtres anciens. En un mot, l'orientation de la peinture vers un certain classicisme.
3. L'influence de Cézanne s'est exercée directement ou indirectement sur le groupe de peintres d'avant-garde formés à Paris. Cette influence s'est étendue à un groupe de jeunes peintres, malgré les efforts de l'école officielle pour combattre toute tentative d'évolution, en fermant les yeux sur l'effort et la discipline rigoureuse des artistes appelés d'avant-garde.
4. Ceux qui croient que peindre une nature morte équivaut à se limiter, pensent que l'art de Cézanne a gâché un groupe d'artistes argentins. Ils oublient que nous n'admirons pas Cézanne parce qu'il a peint des natures mortes mais parce que, ce faisant, il a posé et résolu des problèmes oubliés et pourtant fondamentaux de la plastique, qui constituent une base indispensable pour la réalisation d'une œuvre de qualité, quelle qu'en soit la dimension. Il est par conséquent indéniable que les enseignements de Cézanne n'ont pu qu'élargir le champ d'activité de ceux qui s'intéressent à l'Art.
5. Peu nombreux sont les artistes en Argentine à connaître l'œuvre de Cézanne. Il est encore moins connu d'un public dont le jugement sur le Maître est basé sur des articles parus dans des publications généralistes (il n'y a pratiquement pas de publications spécialisées chez nous), signés par des critiques argentins et étrangers qui, faussant la personnalité du Maître, l'ont constamment attaqué comme ils l'ont fait avec tous ceux qui, de près ou de loin, suivent ses enseignements. Par conséquent, il serait extrêmement utile d'avoir une œuvre représentative de Cézanne dans notre Musée, non seulement pour les artistes, mais pour la culture artistique de notre milieu./ de tous

Gaston Jarry, peintre :
1. Cézanne nous apprend à connaître la vérité, entendue non pas comme l'aspect extérieur des choses, mais comme un ensemble complexe de sensations perceptibles à l'esprit, traduites de manière plastique. Telle est la grande leçon que nous avons reçue du maître.
2. Il convient de rappeler que la leçon de Cézanne, mal comprise, a conduit la peinture plus loin que ce le maître aurait imaginé. La réaction a dépassé la mesure. La volonté d'innover étant l'activité la plus redoutable des médiocres, nous avons assisté à la prolifération de légions de soi-disant révolutionnaires. L'art y a-t-il gagné ou perdu ? En tout cas, pas plus que

la mauvaise peinture académique ne peut être reprochée aux maîtres de la Renaissance, on ne saurait imputer la mauvaise peinture moderne à l'œuvre de Cézanne, qui est une des lumières les plus pures de l'art de tous les temps.

3. Le renouveau artistique argentin est un reflet européen. Avant Cézanne, le peintre se servait d'une technique traditionnelle, obéissant au code établi par les Italiens de la Renaissance ; plus tard, intervient la révolte impressionniste. Langage fragile, vite épuisé en trente ans de chefs d'œuvres, incapable d'aller plus loin. Ces principes, de plus en plus dénaturés, ont conduit la peinture à une expression dénigrante de la vérité ; elle est tombée dans ces bêtises peu recommandables, si appréciées de certaines majorités. La liberté d'expression, l'analyse profonde, la synthèse admirable, qui font de chaque tableau de Cézanne un monde, quelque chose de définitif, se suffisant à lui-même et à ce qui est représenté, a donné lieu à cet étonnant mouvement de renouveau dont est issue toute la peinture actuelle. Mais lui aussi est, à l'heure actuelle, épuisé comme les précédents, tombé entre les mains de spéculateurs et d'artistes peu scrupuleux ou incapables d'évoluer, comme on a pu le voir dernièrement, lors de la dernière grande exposition qui lui était consacrée. Malgré leur célébrité, certains maîtres modernes qui font figure de créateurs, y ont vu leur réputation d'originalité désagréablement compromise. Personnellement, je pense qu'il faut réinventer la peinture.
4. Pour les vrais peintres, l'influence de Cézanne a été vraiment bénéfique. En mettant les choses au pire, cette peinture qui scandalisait à ses débuts est définitivement entrée dans les mœurs et c'est déjà un progrès.
5. La réponse est évidente. Cézanne et toute la peinture moderne. Qu'une œuvre du Maître soit vite incorporée dans notre Musée et que le dieu de la bonne peinture nous garde des mauvais commentaires.

Jorge Larco, peintre :

1. Rien de plus difficile que de savoir si un autre artiste a exercé une influence plus ou moins marquée sur soi-même. En général, lorsque cette influence est volontairement adoptée, elle devient une imitation. J'ai toujours essayé d'être sincère. Je ne sais pas si j'y suis toujours parvenu.
2. Cette question est encore plus difficile à répondre que la première, du moins pour moi. Si un artiste arrive à occuper une place aussi importante, dans l'opinion et dans le goût d'une époque, comme Cézanne, c'est forcément dû à ses qualités. Dans ce cas, qu'importent les autres ? Par ailleurs, il en est des artistes que nous admirons comme des personnes que nous aimons : nous ne voyons pas leurs défauts ou ne leur accordons pas d'importance. Quant à son apport principal, je crois que cela a été exprimé par lui-même avec précision lorsqu'il a dit : Faire de l'impressionnisme un art solide comme celui des musées.
3. A mon avis, l'influence de Cézanne ne s'est pas manifestée d'une manière très directe chez nous. La génération précédente l'a ignoré aussi complètement que nos autorités officielles, qui ont tout juste compris une partie de l'impressionnisme ; et la génération actuelle l'a adopté par l'intermédiaire de ses successeurs, notamment Picasso.
4. Cézanne est une des plus importantes influences rénovatrices des derniers temps. Il est le créateur qui a le mieux assimilé les enseignements des artistes précédents, aujourd'hui admirés par la génération actuelle, notamment le Greco, Poussin et Goya. Cézanne est à la peinture ce que Debussy est à la musique ou encore Proust et Rilke à la littérature. Son influence a par conséquent un rayonnement mondial et notre milieu n'a pas pu se soustraire à son influence bénéfique.
5. Il serait non seulement utile et bénéfique d'inclure une toile de Cézanne dans notre Musée National : ce serait indispensable. Notre pinacothèque est essentiellement moderne et il est lamentable, et paraît même incroyable, qu'il n'y ait pas encore une œuvre du grand maître français. Je pense qu'il est très difficile de trouver une œuvre qui puisse représenter dignement, à elle seule, le maître d'Aix dans un musée ; de la même manière que la *Nymphe surprise*, dont l'importance a été très exagérée, ne représente pas Manet.
   Celui-ci aurait été bien mieux représenté par le *Portrait de Mme Manet dans la serre*, actuellement au musée d'Oslo, une toile beaucoup plus impressionniste qui avait été exposée à Buenos Aires en même temps et au même endroit que la *Nymphe*. Pas plus que le *Moulin de la Galette* ne représente Van Gogh dans notre musée, car malgré la finesse de ses gris, il y manque la luminosité de sa période arlésienne, bien plus caractéristique de sa personnalité. Je fais allusion à ces œuvres pour montrer à quel point il est difficile de choisir une œuvre unique d'un artiste pour le représenter dignement, à fortiori lorsqu'il s'agit d'un créateur comme Cézanne. Dans presque tous les musées des grandes villes, Cézanne est représenté par une nature morte, un portrait et un paysage. Si je devais me prononcer sur une œuvre unique, je choisirais une nature morte, où s'expriment de la meilleure manière ses qualités de constructeur. Sans oublier que les paysages sont une majorité écrasante dans la section impressionniste du Musée.

Vicente Manzorro, peintre :

1. Cézanne n'a pas eu d'influence sur mon orientation artistique. Je l'ai toujours admiré, mais j'ai suivi d'autres écoles.
2. A mon avis, il serait injuste de condamner son œuvre. Je ne lui trouve que des qualités. Par ses constructions basées sur des valeurs et par sa recherche de richesse dans la couleur, il est un maître au sein de sa tendance.
3. Non. Il se peut qu'il ait exercé une certaine influence, indirectement, à travers ses disciples.
4. Ni l'un ni l'autre. Il a été étudié sans la profondeur nécessaire pour qu'il ait pu avoir une influence favorable sur l'activité artistique de notre pays.
5. Très utile. Le Musée National devrait avoir plusieurs toiles de Cézanne.

Emilio Pettoruti, peintre :
1. L'œuvre de Cézanne n'a pas eu d'influence particulière sur moi. Je l'ai étudiée au même titre que celles d'autres grands artistes.
2. Cézanne est le premier maître, au sein du modernisme, qui essaie de ramener la peinture à ses lois essentielles : la composition, la préoccupation pour l'espace et la plénitude de la couleur.
3. Je ne crois pas que l'influence de Cézanne soit parvenue jusqu'à nos artistes.
4. Ma troisième réponse vaut aussi pour cette question.
5. La valeur didactique de Cézanne est tellement exceptionnelle que notre Musée devrait avoir non pas une, mais plusieurs de ses toiles, de différentes époques très caractéristiques. Ce vœu étant très difficile à exaucer, on pourrait acquérir cinq ou six tableaux et recourir à une collection complète d'excellentes reproductions.

Hemilce M. Saforcada, peintre :
1. Pour l'instant je crois que non, bien que j'aie toujours eu à l'esprit ses conseils et ses concepts esthétiques.
2. Je ne lui trouve aucun défaut fondamental. Je ne fais pas partie de ceux qui essaient de dévaloriser son œuvre. Je crois que la valeur du maître d'Aix ne réside pas seulement dans les merveilleuses qualités de sa peinture ; son rôle est beaucoup plus transcendant puisqu'il a renouvelé la peinture à partir de vieux problèmes classiques, oubliés pendant des siècles. Son œuvre est non seulement « ronde », principe et fin d'un cycle, mais elle est aussi le point de départ d'une peinture solide, ayant une base scientifique, qui ouvre de nouveaux horizons et pose des jalons.
3. Sans aucun doute, le renouveau artistique de notre pays est dû en grande partie à Cézanne, car plusieurs de nos peintres ont assimilé ses enseignements qui ont orienté leur culture et leur œuvre.
4. Cézanne a élargi tout le champ de la peinture moderne. Notre pays en a bénéficié. Certains de nos créateurs ont vite compris la valeur de ses doctrines, qui nous débarrassaient de cette peinture académique, froide, héritée des peintres décadents du début du siècle. C'est la dépuration apportée par le cubisme. Le retour des grandes lois classiques, qui sont éternelles.
5. Il est regrettable que l'on ne puisse pas admirer dans notre Musée National des Beaux-Arts une toile significative de Cézanne, qui jouerait un rôle de premier ordre parmi ses collections essentiellement modernes. Les peintres s'y rendraient plus d'une fois pour se gratifier et pour relancer l'espoir qui aide à surmonter le découragement du travail infructueux. Et sa vie, aussi, exemple de travail honnête, de probité esthétique et de silence.

Marcos Tiglio, peintre :
1. Paul Cézanne a influé sur mon œuvre en ce qu'il a redéfini le concept classique de peinture, c'est à dire le respect de la forme et de la couleur, en y adjoignant les connaissances acquises par l'impressionnisme.
2. Si certains considèrent comme un défaut fondamental l'imperfection objective de son œuvre, je leur réponds que c'est dans cette recherche permanente de l'artiste – répétition des sujets – que réside sa valeur substantielle, ce que nous devons extraire de Cézanne. Le Greco n'a pas procédé autrement avec les séries de *Saint François,* les *Enterrements*, etc.
3. A mon avis, Cézanne n'a pas eu d'influence directe sur le renouveau artistique argentin ; pas plus que son œuvre elle-même, à l'exception de ceux qui se sont rendus en Europe et qui en ont rapporté des reflets indirects, à travers des artistes étrangers qui, eux, avaient reçu l'influence de Cézanne. L'absence de ses œuvres à Buenos Aires ne nous a pas permis de les étudier, si ce n'est à travers le pâle miroir de ses reproductions.
4. La tendance de Cézanne a élargi le champ de la peinture argentine, puisque grâce à son école nous avons pu comprendre le concept de ce qu'est la « peinture ».
5. Une œuvre de cet artiste dans notre musée serait non seulement utile mais nécessaire pour les générations présentes et futures, sous la condition qu'elle soit représentative du Maître et qu'elle soit accompagnée d'une série de reproductions permettant d'étudier son évolution et le développement de ses théories.

La dernière réponse, qui porte une signature illisible, est la seule à traduire une opinion négative. C'est pour cela que nous la publions en espérant qu'il nous sera possible, d'ici au prochain numéro, d'identifier son auteur.
1. Très peu. Si je l'admire en tant qu'homme voué à un idéal, sa peinture ne m'a jamais intéressé.
2. L'absence de dessin.
3. Oui, malheureusement. A cause de lui et de ses disciples, nombre de tempéraments de valeur ont été abîmés.
4. Enormément élargi, puisqu'il a encouragé l'idée selon laquelle « en barbouillant des toiles on fait des peintres ».
5. Utile pour développer le modernisme. Mais je pense que cette somme devrait être employée à acquérir une toile d'un grand maître : les amateurs de peinture y retrouveraient la « véritable peinture », concept qui est en train de tomber peu à peu dans l'oubli à cause des idées actuelles.

PS : les *marchands** ont porté les prix des tableaux de Cézanne au-delà de ce qui est demandé pour les toiles des peintres les plus célèbres.

➤ Rodrigo Bonome, Norah Borges de Torre, Horacio Butler, Laura Mulhall Girondo, Atilio Rossi, Luis Seoane, Raúl Soldi, Julio Vanzo. **Quelques peintres de notre milieu parlent de Gauguin**[61]

Rodrigo Bonome :
De tous les artistes illuminés qui ont dû vivre intensément la tragédie de leur inadaptation, peu en ont fait une expérience aussi déchirante que Gauguin, Van Gogh, Toulouse Lautrec, Marie Blanchard et Modigliani. Exception faite des cas de Marie Blanchard et de Toulouse Lautrec, qui en portaient déjà les stigmates par un dessein incompréhensible de la nature, les autres sont le produit de la fatalité et de l'environnement. Les plus émouvants d'entre eux sont Gauguin et Van Gogh, des amis intimes, unis dans l'infortune en dépit de circonstances qui semblaient appelées à les séparer. C'est probablement le peintre de Tahiti celui qui endosse avec le plus de légitimité l'appellation absurde de peintre victime de sa propre foi. Lorsqu'on l'imagine en train de travailler dans un bureau, quand on le pense embourgeoisé, s'efforçant d'être aimable dans les réunions organisées par sa femme, on accepte à contre-cœur son renoncement à la vie confortable et son confinement volontaire à Tahiti, comme si c'était un accident dont les conséquences ne pouvaient pas durer. Mais voilà que sa foi inépuisable lui donnera la force de résister aux appels du monde et de devenir un introverti, en échange d'une existence sans pénuries et sans soucis.

L'œuvre intense de ce grand symboliste est porteuse d'un vécu que le temps ne saurait perturber. Elle possède une qualité immanente qui la destine à être un message à l'intention des hommes.

Chez Gauguin, l'intuition est parvenue au concept de la manière la plus naturelle. Les onze années passées à la banque Bertin ; ses cinq enfants qui le rattachaient au foyer ; leur mère, Mette-Sophie, faite pour résoudre de petits problèmes quotidiens ; toutes ces choses qui auraient été importantes pour un individu normal, pour ne pas dire vulgaire, ont été aussi inconsistantes pour lui qu'a été forte l'intuition qui l'a poussé d'abord à acheter des couleurs, ensuite à entrer avec son ami Schuffenecker à l'Académie Colarossi et plus tard à déambuler en France et au Danemark, la patrie de sa femme.

Le petit-fils de Flora Tristan avait ses propres impératifs subconscients. Son intuition se fortifiait, alimentée par ses propres inquiétudes ; elle le menait par la main vers la couleur et la forme, vers la lumière et le climat. Elle le pousse à se rendre à Papeete, Tahiti, où il ne sera plus appelé Gauguin mais « Ko-Ké », où l'incompréhension de Mette-Sophie se transmuera en tendresse inconditionnelle et enfantine chez Téhura. Son *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* résume l'épouvantable dilemme qui l'a entraîné d'un endroit à l'autre, qui l'a rendu incompréhensible, qui a requis des réserves immenses de foi. C'est grâce à elles que l'homme est devenu fort, qu'il a tant résisté et tant produit.

Jusqu'au moment même de sa mort – survenue il y a 45 ans à Atuona, dans l'archipel des Marquises, le 8 mai 1903 – Gauguin est demeuré fidèle à cette intuition primitive. Son œuvre, toute son œuvre de Tahiti, est le concept de cette intuition, c'est à dire la manifestation concrète de ses urgences spirituelles. Cet aspect a pu faire de lui un incompris, jamais un insatisfait. Il n'a pas pu l'être précisément parce qu'il a été victime de sa propre foi. Le fait d'avoir laissé derrière lui, d'un geste de détachement absolu, tant de choses et tant d'âmes intimement liées à son destin – son ami Schuffenecker, sa situation économique, Alina sa fille bien-aimée – nous parle d'une passion qui ne fait pas de concessions au regret.

Si Cézanne n'avait pas trouvé la voie naturelle qui a permis que l'impressionnisme s'évade de ce qui n'était plus une frontière mais une prison, Gauguin l'aurait fait avec autant de brio que le solitaire d'Aix. Son œuvre, notamment celle de Tahiti, livre une bataille rangée contre le dogme et la recette. Comme Delacroix, il a le sens de l' « au-delà », la présomption de la pérennité. Cette production, dont le caractère réfléchi n'entame en rien la spontanéité, prend la signification d'une palingénésie. Avec elle, Gauguin régénère un processus qui agonisait, dénaturé par le maniérisme. Sa fuite de Paris, due à son acrimonie manifeste envers tout ce qui signifiait raffinement et aussi à l'impératif rousseauiste de retourner à la nature pour sauver tout au moins ce que l'on a d'humain, en un mot pour sauver l'esprit, est un geste dont l'art moderne lui sera toujours redevable. Cette évasion lui a permis de concevoir une esthétique propre et l'a élevé à un rang supérieur au milieu de l'ankylose généralisée de l'impressionnisme.

Nul doute qu'il était étranger à son temps. Comme Velasquez, Goya, Delacroix, Courbet, Monet et, en dernier lieu, Cézanne, Gauguin n'était pas un homme de son époque. Son intention dépassait la moindre tentative de classement dans l'espace ou dans le temps. Nous devons attendre, la reconnaissance de son œuvre viendra un jour. Nous sentons déjà l'inquiétude qui annonce son avènement. Gauguin ne tardera pas à acquérir sa véritable signification. C'est en cela que l'art est grand : quand il est vrai, il se remet de toutes les contingences. Et c'est en cela que les peuples sont grands : ils finissent par s'identifier aux artistes dont les œuvres sont fidèles aux mandats ésotériques de l'esprit.

Norah Borges de Torre :
Gauguin a été un des peintres qui ont le plus fait, à leur époque, pour éclaircir les couleurs, donner de la valeur aux demi-teintes et styliser la réalité. Il a eu une vision lucide de la surface du tableau dans son ensemble, uniquement régie par la couleur et par les magnifiques arabesques inspirées de l'art oriental. Et surtout, il a pu peindre ses rêves, sans pause.

[61] Rodrigo Bonome, Norah Borges de Torre, Horacio Butler, Laura Mulhall Girondo, Atilio Rossi, Luis Seoane, Raúl Soldi, Julio Vanzo. « Algunos pintores de nuestro medio opinan sobre Gauguin ». *Sur*. Buenos Aires, a. 16, n. 163, mayo 1948, p. 71-79.

Horacio Butler :
Tout au long de son histoire extraordinaire, la peinture française a été servie par des hommes providentiels, surgis aux moments les plus dangereux pour sa vitalité, qui ont renouvelé ses moyens d'expression et ont ainsi prolongé son admirable jeunesse, sans équivalent dans aucune autre école.

Lorsque tout semble glisser dans l'accalmie d'un jeu de formules sensibles ou intellectuelles, ils surgissent comme une trombe, pour reposer les problèmes et pour proposer des solutions inespérées, qui le sont plus par l'oubli dans lequel elles étaient tombées que par leur nouveauté.

Poussin, Ingres, Delacroix, Cézanne, Gauguin, Matisse, marquent des changements de cap aux moments les plus propices et aux confins extrêmes de leurs possibilités respectives.

Gauguin, l'antithèse de Monet, l'ennemi mortel des demi-teintes, de l'indéfini, des sensations fugaces, de la civilisation, arrive lorsque l'impressionnisme triomphant commence à épuiser les qualités plastiques de la peinture. Dans une recherche éperdue d'absolu, aussi bien dans sa vie que dans son œuvre, il fuit l'atmosphère de Paris avec ses intellectuels et ses discussions ; victime de son propre destin, il entame une lutte terrible et solitaire.

En invoquant mille prétextes, Gauguin déménage de Bretagne en Martinique, du Pouldu à Tahiti et de là aux îles Marquises. Ces voyages n'obéissent pourtant qu'à l'attraction impérieuse des forces telluriques et des hommes purs, qui apparaîtront plus tard dans sa peinture, à travers ses équivalences très rythmées, ses nuances de violente couleur locale, ses formes simples et ses sujets dont les éléments surgissent du plus profond de la terre.

Qu'ils sont loin ses contemporains, suiveurs de l'impressionnisme, déliquescents, exquis et morcelés !

« La barbarie *est pour moi un rajeunissement** » disait Gauguin, définissant clairement ainsi ses prédilections. Lorsque, quelques années plus tard, Matisse, Braque, Picasso et Derain constituent le groupe des *fauves*, une partie du chemin est déjà balisée et la peinture reprendra avec un élan nouveau la recherche des lois fondamentales de la création.

Les esthètes ont enfin détourné leurs regards absorbés de la Vénus de Milo et ils ont commencé à comprendre d'autres messages et d'autres formes de beauté : la sculpture nègre et archaïque, l'art populaire, les peintres naïfs et les enfants ; la fraîcheur et l'instinct remplacent nombre de canons et de préjugés académiques et des valeurs qui jusqu'alors étaient immuables sont révisées.

Lorsque l'œuvre de Gauguin commence à être connue en Europe et que sa peinture sauvage, stridente comme un cri d'alarme, rafraîchit le début du siècle, il continue, lui, perdu dans le Pacifique, sa course tragique d'île en île, fuyant les mesquineries du gouverneur et du gendarme, essayant de transformer les hommes et de maintenir les natifs éloignés de toute contamination. Il tombe, symbole et vengeance de son ennemie mortelle, victime d'une des maladies contractées des années auparavant sur les *boulevards** parisiens.

Laura Mulhall Girondo :
Il y a cent ans, notre déesse peinture frémissait de joie devant ce nouveau-né, pressentant l'avènement de l'artiste qui lui rendrait un jour sa fraîcheur et sa grâce. Cet obscur pressentiment deviendra réalité concluante lorsque, au terme de son envol, le peintre laissera, imprimé dans la pupille des siècles, le spectacle inoubliable de sa conception plastique : des paysages ensoleillés jusqu'à l'invraisemblance sous des soleils différents, dépourvus de choses connues, de rumeurs et de pas familiers, sans étoiles amies ; mais habités de rythmes nouveaux reliés à la tradition par des soudures authentiques et responsables, développés dans la perspective du mur, dans une dimension approuvée par l'éternité.

Plus qu'à la réalité de l'objet, Gauguin s'est intéressé à son évocation et il l'a illuminée de ses violets - ces violets qui ont nettoyé les obscurités bitumineuses de son époque - de ses jaunes, ses bleus et ses oranges qui avaient effrayé des yeux éblouis, peu habitués à tant de joyeuse somptuosité.

Que ses orchestrations sonnaient agréablement aux oreilles de la nouvelle génération de peintres !

Le prisme, qui venait d'être redécouvert, est utilisé par Gauguin pour investir ses architectures d'une nouvelle liberté formelle ; la juxtaposition des taches de couleur, leur harmonie et leur intensité, l'équivalent de la lumière colorée, les recherches du peintre enfin, ont contribué à créer une nouvelle ordonnance des moyens plastiques. Sa propre réalité apparaît, vivante par le jeu de sa palette fabuleuse et de son graphisme oriental, porteuse du message fécond et vibrant de cet artiste qui a su délivrer la peinture des carcans académiques et littéraires de jadis.

Cette influence bienfaisante qui émane de ses œuvres subsiste chez ses premiers héritiers directs, les cubistes et, par voie de conséquence, dans le cubisme. Véritable précurseur du tableau moderne, en ce qu'il peut être rapidement embrassé en sa totalité, le peintre de Tahiti ressuscite passionnément, en même temps que cet illuminé qu'était Van Gogh, l'éternel dilemme Expression-Décoration, point de départ de mille nouvelles expériences, génératrices d'une peinture révolutionnaire et jamais vue auparavant.

Cher Gauguin, aujourd'hui c'est ton anniversaire et nos cœurs se parent d'une tenue de fête ; pour toi nous mettrons des guirlandes de couleurs frénétiques sur nos pinceaux et nos palettes. Nous ne t'oublierons jamais parce que le code d'honneur artistique que tu nous as légué a fait naître chez tous les peintres qui t'ont succédé un sentiment de gratitude de valable pour l'éternité.

Attilio Rossi :

Il y a des rencontres inévitables et providentielles. Celle de Gauguin avec l'impressionnisme en est une des plus heureuses et nécessaires. Par son origine, par ses voyages de jeunesse, par son tempérament ardent, Gauguin a soif de lumière et de soleil. Le précepte fondamental de l'impressionnisme pousse à débarrasser la couleur du clair-obscur, pour peindre la lumière et le soleil. Le reste n'est que roman et tragédie, éléments nécessaires pour que cette destinée puisse s'accomplir.

Comment voyez-vous cet arbre ? Très vert ? Alors, mettez-y du vert, le plus beau de votre palette… Et cette ombre ? Elle est plutôt bleue ? Ne craignez pas de la peindre du bleu le plus bleu possible. Ces mots résument tout ce que Gauguin accepte de l'impressionnisme et, par une simplification exacte, ils l'affranchissent du reste de la théorie. Il laisse à Monet l'expérience de peindre une meule de foin à des heures différentes de la journée et se prépare à l'aventure. Van Gogh invente une touche de médium capable de traduire avec rapidité et précision les couleurs et les fantômes suscités par ses propres démons. Gauguin, quant à lui, renferme ses allégories dans un contour bleu de Prusse qu'il remplit de jaunes et de rouges brûlants et de paisibles violets.

Gauguin hait la mythologie grecque et accepte partiellement l'allégorie religieuse dans *Le Christ jaune*, *Le Calvaire* ou *Le combat de Jacob contre l'ange* ; mais il ne peut pas, comme les peintres de la Renaissance ou comme Delacroix, dans certaines de ses œuvres, peindre des tableaux inspirés des versets des Saintes Ecritures ou de la mythologie ancienne.

C'est sous les tropiques qu'il trouvera les fables et les couleurs éclatantes dont il a besoin pour composer ses allégories pleines d'amour par lesquelles il revendique l'humanité et la beauté de ces êtres primitifs qu'il peint avec son obsession de coloriste. Tous ses tableaux, même ceux dont les modèles posent sans référence aucune à un scénario, seraient mieux compris et appréciés si l'imagination les mettait à leur juste place, avant ou après la grande frise *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*

L'œuvre de Gauguin, comme toute la peinture moderne, est dépourvue de cet *orgueil intellectuel de définir* qui caractérise le classicisme.

➤ Domingo Viau, Emilio Centurión, Luis Seoane, Miguel Ocampo. **Quatre artistes argentins parlent de Matisse**[62]

Domingo Viau

Domingo Viau commence ses études à l'Académie d'encouragement des beaux-arts. En 1911 il voyage à Paris où il entre à l'Académie Vitti, sous la direction d'Anglada Camarasa. En 1921, il s'initie à l'expertise d'œuvres d'art dans la Galerie de Georges Petit. En 1939 il retourne en Argentine et présente ses travaux, essentiellement ceux des 1918 et 1920, dans une exposition organisée par le Musée Municipal des Beaux-Arts. Il dirige le Musée National des Beaux-Arts de 1941 à 1943. En 1945 il expose chez Witcomb. Un peu plus tard, il expose avec d'autres artistes à la Société Hébraïque Argentine.

Je retrouve Domingo Viau dans sa librairie de la rue Florida, accueillant comme toujours, disposé à parler des choses auxquelles il a consacré sa vie : la peinture, le livre d'art, les expertises de tableaux. En l'occurrence, notre magazine *Ver y Estimar*, qui prépare un numéro spécial consacré à Matisse, voudrait connaître son avis sur la pertinence de cet hommage.

-Je le trouve opportun et juste puisque la mort de ce grand peintre a été passée sous silence à Buenos Aires.

Nous parlons de la place de Matisse dans l'histoire de la peinture de notre siècle et, surtout, de ses relations avec Picasso et Braque.

-Matisse m'intéresse parce qu'à travers toute son évolution il a su garder un même message : l'équilibre et la sérénité de son âme. Mais je préfère Braque parce qu'il ne restreint pas les possibilités expressives de la peinture. Braque exprime tout par la profondeur des nuances et par la qualité d'une matière picturale qui réveille un mystère inachevé et plein de suggestion pour celui qui sait savourer jusqu'au plus petites possibilités de la peinture.

Viau, artiste lyrique et romantique, s'engage sans réserves. Il est évident que, pour lui, le message de la peinture se trouve dans ce monde d'images refaites au moyen des nuances et de la matière. Et il engage définitivement son jugement, en déclarant que le peintre le plus riche du siècle est Bonnard puisqu'il est capable de produire, lui aussi, un monde heureux mais qu'il le fait à travers des harmonies extrêmement variées de gris…

Je lui demande quelle est, à son avis, la période la plus importante de Matisse en tant que créateur de formes.

-Je préfère la période des odalisques, parce qu'il y atteint une maturité de trait qui s'exprime aussi bien dans la synthèse que dans la déformation expressive.

Concernant l'influence de cet artiste sur ses contemporains et en particulier sur la jeunesse sud-américaine, qui se tourne constamment vers la France en quête de renouveau artistique, il dit :

-Le langage de Matisse est celui d'une influence tranquille, qui ne parvient pas à émouvoir violemment ; il ne s'impose pas comme celui de Picasso. Il n'y a pas de **matissiens** comme il y a des **picassiens**, peut-être parce que ce dernier a la force vitale des génies.

Je lui demande de préciser sa pensée.

[62] Domingo Viau, Emilio Centurión, Luis Seoane, Miguel Ocampo. « Opinan sobre Matisse cuatro artistas argentinos ». *Ver y Estimar*. Buenos Aires, serie 2, n. 3, p. 9-12.

-Je dis que Picasso est un génie parce que, à la manière des grands de toute l'histoire de l'art, il ne s'arrête jamais, il soutient la tension créatrice, mieux, la tension inventive jusqu'au dernier moment. Ses redondances éventuelles ne sont que des répits, parce qu'il nous surprend immédiatement avec de nouveaux signes. En revanche, lorsque Matisse arrive au papier découpé et s'en contente, on pourrait dire que d'une certaine manière il se relâche.

Cette opinion ne me surprend pas puisque Viau avait déjà marqué sa préférence pour Bonnard. Voyant qu'il s'achemine vers un jugement sur la peinture abstraite, je lui emboîte le pas.

-Bien qu'il garde la vibration de la couleur et que sa forme soit toujours régie par le contour, le papier découpé ne permet pas de traduire la complexité de l'univers de la plastique. Pour moi, ce monde doit toujours s'appuyer sur des images. Le plan abstrait dénature le message de la peinture. En réalité, ce n'est pas de la peinture telle que je la ressens, mais une autre chose.

Je suggère que c'est peut-être l'avis d'un artiste d'hier et il acquiesce. Mais il ajoute que c'est cette idée qu'il a de lui-même qui l'a poussé à conserver sa palette.

-Il se peut que l'exercice exclusif de l'expertise m'ait absorbé au point de m'éloigner de la création et des nouvelles expressions du siècle.

Parvenus à ce stade de notre conversation, aussi agréable qu'intéressante, je lui fais part de mon intention d'inclure ses propos dans *Ver y Estimar.* Avec quelque surprise et une modestie non feinte, il assure que rien de ce qu'il a dit n'est suffisamment important pour ouvrir un débat. Je lui réponds que sa qualité d'artiste d'une autre génération et la valeur maintes fois reconnue de son jugement justifient pleinement l'inclusion de son témoignage dans notre publication.

Propos extraits de l'entretien avec Blanca Stábile, approuvés par l'artiste

Emilio Centurión

Peintre argentin né en 1894. Jusqu'en 1911 il étudie avec le maître italien Gino Moretti. Il obtient de nombreux prix dont le Grand prix d'honneur et la Médaille d'Or de l'exposition internationale de Paris en 1937. Il participe à plusieurs expositions en Argentine et à l'étranger. Il fait partie du premier groupe de peintres modernes constitué par Alfredo Guttero. Il se rend souvent en Europe et il enseigne la peinture pendant trente ans dans des établissements d'enseignement artistique argentins. Membre de l'Académie Nationale des Beaux-Arts et de la Galerie Culturelle de l'Académie Nationale du Brésil. Ses œuvres figurent dans des musées, dont ceux de Milan, Buenos Aires, Eva Perón[63], Santa Fe et Rosario, ainsi que dans les principales collections privées.

Je ne connaissais Emilio Centurión qu'à travers ses œuvres, dont plusieurs sont exposées sur les murs de son atelier, vaste et bien rangé. Après lui avoir expliqué la raison de ma visite, je l'invite à participer à cet hommage à Matisse. Il accepte volontiers, mais il tient à préciser avec franchise qu'il apprécie la critique d'art étayée par des idées, même lorsqu'elle n'est pas flatteuse envers l'artiste, à condition qu'elle soit respectueuse et inspirée par le souci de comprendre. Il en est ainsi, dit-il, de la critique de sa dernière exposition, parue au numéro 1 de notre revue dont il loue généreusement la nouvelle présentation.

Nous abordons notre sujet :

-Comment situez-vous Matisse au sein de la peinture du XXème siècle ?

-Pour moi il est surtout un révolutionnaire, peut-être le premier à avoir conservé une ligne toujours passionnée, pure et originale, à travers ses différentes périodes.

-A quel moment apparaît-il comme un novateur ?

-Nous devons remonter à l'époque de ses premières actions, lorsqu'il se révolte contre les habitudes néfastes et les impositions académiques. Un de ses œuvres résume avec éloquence, je crois, cet esprit de révolte : *La joie de vivre*, de 1906. Avec cette œuvre de jeunesse combattive, il rompt avec toute la normative traditionnelle et il exprime avec une force et une joie qui ne sont qu'à lui, l'intuition d'un nouvel univers.

-Comment se constitue, selon vous, une nouvelle esthétique à partir de ce moment là ?

-D'après ses propres déclarations, son esthétique ne repose sur aucune théorie scientifique ; elle est basée sur l'observation, le sentiment et l'expérience sensible, qu'il transpose en une expression plastique intense.

-Pourriez-vous préciser quels sont les éléments novateurs de cette expression ?

-Avant tout, la substitution des formes faites au moyen de la couleur et des harmonies dominantes par de véritables symphonies chromatiques. La construction à partir de surfaces fortement éclairées, en respectant les plans et veillant aux relations d'espace à l'intérieur du tableau. Le coloris, rendu extraordinairement transparent et lumineux par le blanc pur de la toile. Et encore, le dessin direct, dynamique, avec des déformations toujours expressives.

-Les formes de Matisse ont-elles abouti à un véritable langage ?

-Son influence a un sens universel. Certaines écoles et certains grands artistes modernes n'auraient jamais trouvé les formes qui les caractérisent sans l'apport extraordinaire de cet artiste.

-Quelles sont les relations de Matisse avec l'art abstrait ?

-Comme tous les artistes modernes, il s'est servi d'éléments abstraits dans ses créations, mais il n'en a pas pour autant cessé d'être un peintre figuratif. Je ne me souviens pas d'avoir vu chez lui quoi que ce soit d'absolument abstrait, même pas dans ses derniers jeux de *collages** qui sont les plus proches de ce mode d'expression.

63 NduT : Nom donné à la ville de La Plata pendant la première présidence de Juan D. Perón.

-Pourquoi les interprétez-vous ainsi ?

-Parce qu'ils gardent la suggestion du monde organique ; et même quand il construit des relations pures d'une manière qu'il veut plus abstraite, l'espace y est toujours ressenti comme un élément représentatif.

-A votre avis, quelle est sa période la plus importante ?

-Comme je l'ai dit au début, celle qui concentre l'esprit de révolte des jeunes *fauves** et la dernière, pour la synthèse de ses images.

Emilio Centurión nous rapporte, à ce propos, une anecdote qui souligne le sens de la synthèse chez Matisse. Il n'y a pas très longtemps, le peintre argentin Alicia Pérez Penalba a rendu visite à l'artiste et elle a posé pour une série de dessins. Avant d'en exécuter le dernier, le peintre lui dit : « Je vais fermer les yeux et reproduire votre image sur cette surface blanche ». Et ainsi, aidé uniquement de sa mémoire, il condensa d'un dernier trait toutes les expériences précédentes de sa main.

Propos extraits de l'entretien avec Blanca Stábile, approuvés par l'artiste

Luis Seoane

Né à Buenos Aires en 1910. Il y réalise des expositions individuelles ainsi qu'à Montevideo, Lima et Caracas ; plus tard il participe à l'exposition du Groupement des Artistes Latino-américains organisée par l'Unesco à Paris. Il a illustré des œuvres d'Alberti, Quevedo, Huxley, Yeats et Valéry. Ses peintures sont connues à Londres et ses dessins à New York où ceux qui composent son *Hommage à la tour d'Hercule* ont été sélectionnés comme les meilleures illustrations du monde entre 1935 et 1945.

Le décès récent de Matisse autorise peut-être un premier bilan de son œuvre.

-Le considérez-vous, comme beaucoup d'autres, un des plus grands peintres du siècle ?

-Pour moi il est, bien entendu, un des plus grands peintres de notre époque. Il a soigné le rythme et la ligne du dessin. Il a aimé intensément la couleur, une couleur unie, propre et franche. Il a exalté la nature, en la transfigurant à travers ses sensations, et il a fait preuve dans toute son œuvre d'un sens de la mesure qui n'a pas d'équivalent dans la peinture actuelle. Il a su couvrir les grands aplats de couleur avec les plus belles arabesques, inspirées des feuilles charnues des arbres méditerranéens, des plus beaux tissus, des fruits et des oiseaux. Il a aimé le dessin, cet art que les grands artistes ont surtout cultivé dans leurs vieilles années, par sa simplicité, comme l'ont aimé – tout en le rendant toujours plus simple et plus sobre au fur et à mesure qu'ils vieillissaient - des artistes aussi différents, et aussi proches par certaines de leurs préférences, que Hokusai et Goya.

-Pourriez-vous caractériser le sens de son expression ? Quel monde a-t-il symbolisé avec ses formes et qu'a-t-il voulu exprimer avec elles ? A-t-il exercé une grande influence sur les peintres de son temps ?

-Le dessin et la couleur étaient rigoureusement séparés dans son œuvre et ils s'unissaient, avec non moins de rigueur, dans leur séparation. Il créait ainsi un sens expressif différent ; il interprétait la figure humaine, la nature et les objets qui l'entouraient d'une manière inédite jusqu'alors et trouvait dans leurs proportions le motif principal de son expression. Tout cela faisait de lui un peintre rationaliste, cartésien, français. Il est curieux d'observer à quel point des peintres comme Matisse ou Braque peuvent être français; Picasso et Gris espagnols ou encore Chagall russe, Mondrian hollandais, etc. Il est intéressant de voir comment, au sein cet internationalisme théoriquement installé dans l'art, les caractéristiques nationales s'expriment au-delà des règles. Sous la fausse apparence de l'Ecole de Paris, outre leur liberté, les artistes n'ont que leur domicile en commun, puisque chacun appartient, en définitive, au pays de son enfance et de sa jeunesse. Chez Matisse, la figure humaine n'est pas plus importante que son milieu : elle apparaît enveloppée par lui sans parvenir à s'imposer. Il n'agit pas autrement lorsqu'il équilibre les blancs sur la feuille de papier ou les nuances sur la toile ou sur le mur, sans établir de distinction entre la construction d'un dessin, des pages d'un livre, d'un objet d'ornement ou d'un tableau. Il a créé des formes à valeur universelle, en exerçant par là une très forte influence sur l'art de notre temps. Il a délivré la peinture de préjugés : elle en est devenue unie, brillante ; il en a éliminé tout le superflu, en la rendant savamment élémentaire, intuitive. Comment n'allait-il pas influer sur les artistes qui lui ont succédé ?

-En quel moment de sa longue vie croyez-vous qu'il est-il arrivé à la maturité de son art ?

-On peut affirmer qu'il a atteint sa maturité pendant la première décennie de ce siècle et qu'il l'a maintenue depuis lors, quelle que soit la période que nous préférions. Pour ma part, je préfère la peinture réalisée entre 1906 et 1917 ; *La danse* de 1933 ; les intérieurs rouges et les grands nus de 1935-36 ; les danseuses de 1942 ; *Asie* de 1946, *L'ananas* de 1948 et les dessins de toutes ses époques.

-Comment la postérité jugera-t-elle son œuvre ?

-En marge de ses sujets romantiques, qui n'étaient que des prétextes, on retiendra de lui sa clarté ; il sera considéré comme un des plus grands classiques de notre époque et, sans vouloir exprimer de paradoxes, comme un des plus grands peintres académiques, puisque au cœur de chaque œuvre de Matisse il y a un ordonnancement respectueux de l'Académie, l'Académie française, naturellement, qui a toujours été plus ouverte que celles d'ailleurs. La postérité trouvera aussi dans son œuvre ce luxe nécessaire, à propos duquel Aragon a écrit de si belles pages.

Propos extraits de l'entretien avec Enrique Nagel, approuvés par l'artiste

Miguel Ocampo
Peintre et architecte, né en 1922. En 1950 il réalise à Paris une exposition individuelle et participe à des expositions collectives. Il expose à la galerie Viau et Krayd de Buenos Aires, avec le Groupe des Artistes Modernes de l'Argentine et, seul, à la galerie Bonino. En 1953 il présente ses oeuvres au Musée d'Art Moderne de Rio et au Musée Municipal d'Amsterdam. Pendant la même année, il participe à la deuxième biennale de Sao Paulo.

Nous parlons avec Ocampo de la disparition récente de Matisse et, au cours de notre entretien, je recueille ces propos :
Que pensez-vous en général de Matisse ?
-En réalité je ne pense rien, dit-il en souriant, j'aime ses tableaux mais je ne me suis jamais attardé à analyser pourquoi.
Mais, pensez-vous qu'il soit un des peintres les plus importants du XXème siècle ?
-Oui, évidemment, mais pas en tant que père de la peinture actuelle mais plutôt comme son grand-père.
Pourriez-vous préciser ce concept en fonction de ce qui sera, à votre avis, le jugement de la postérité ?
-Je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'attendre : la valeur de Matisse a déjà été reconnue. En tant que peintre, il appartient à une époque passée ; son influence l'est aussi et elle ne s'exerce pas directement sur nous, c'est pour cela que je le vois comme un grand-père. Cependant, comme je ne suis pas un prophète, je ne peux pas dire si l'avenir accordera une plus grande portée à ses œuvres.
Quelle est votre position à l'égard de Matisse ?
-A vrai dire, je ne l'ai jamais pris comme point de repère. S'il a influé sur moi c'était de manière inconsciente, comme peuvent influer toutes les formes que nous avons incorporées à notre vie quotidienne.
Et quel est votre avis sur l'attitude de Matisse, Picasso et Braque ?
-D'un côté, il vaut mieux créer le cubisme (Braque, Picasso) que d'utiliser le mot **cubisme** pour baptiser péjorativement ce mouvement (Matisse). Mais, d'un autre côté, il est préférable de suivre une trajectoire avec foi, santé et joie (Matisse) que de trahir la peinture, en se fossilisant ou en devenant une *vedette** à l'usage du communisme.
Croyez-vous que l'expression de Matisse ait un sens social ?
-Bon, il a un peu tourné le dos au monde réel, parce que son vrai monde était celui de ses propres images.
Donc, d'après vous, l'optimisme et la joie qui émanent des tableaux de Matisse ne seraient pas expressément adressées aux hommes ?
-Je n'en dirais pas tant. Toutes les œuvres d'art ont un sens social. Mais je ne crois pas que l'idée du social ait été un préalable chez Matisse.
Du point de vue de son expression individuelle, c'est donc le subjectif qui prévaut ?
-Comment départager le subjectif et l'objectif ? En outre, chaque homme est son propre point de départ.
Et quelle a été, d'après vous, sa période de maturité ?
-Les œuvres de 1916 sont, en réalité, celles que je préfère, comme celle que nous voyons ; cependant, un jugement objectif me pousse à considérer celles de 1940 comme celles de sa maturité véritable.
Que pensez-vous de sa dernière œuvre importante ?
-Je n'ose pas porter de jugement sur la chapelle de Vence, car je n'ai pas eu l'occasion de m'y rendre; cependant, d'après ce que j'ai vu sur des photographies, je ne trouve pas que le style de son architecture soit novateur. Il faudrait être en contact direct avec sa structure, en fonction de tout le reste, pour pouvoir émettre un avis certain à son sujet.

Propos extraits de l'entretien avec Silvia Ambrosini, approuvés par l'artiste

➤ Anónimo. **Entretien avec M. Jacques Helft**[64]

"Dans des pays neufs comme l'Argentine, l'antiquaire a un véritable rôle de pionnier à jouer".

M. Jacques Helft représente la troisième génération d'une grande famille d'antiquaires. Son grand-père était établi à Nantes; son père vînt à Paris en 1878; lui-même prit en 1920, avec son frère, la direction de la maison Helft, rue Lafayette, dont les deux spécialités étaient le XVIIIe siècle français, et plus encore l'argenterie ancienne. Il est l'auteur de nombreux ouvrages sur l'orfèvrerie française. De 1934 a 1937, M. Jacques Helft fut élevé à la Présidence du Syndicat des Antiquaires. Fondateur de la Confédération Internationale des Négociants en Objets d'Art, il obtint pour les antiquités la franchise douanière dans la plupart des pays de l'Europe Occidentale. Il quitta la France pour New York en 1940, puis partit à la conquête de la clientèle sud-américaine. Actuellement à Buenos Aires, il est l'antiquaire et le collectionneur d'art français le plus considéré de l'Amérique Latine.

La clientèle américaine a-t-elle été pour vous la découverte d'un nouveau monde?
- Le marché américain des antiquités est fort différent de celui que l'on connaît en Europe occidentale. C'est avant tout une question d'ambiance. En France, même les gens les plus modestes demeurent en contact avec des oeuvres d'art des siècles

64 Anonyme. « Entretien avec M. Jaques Helft ». *Connaissance des Arts.* Paris, n. 18, août 1953, p. 6-7.

passés, ne serait-ce que par les églises et les monuments de leur région. Ils n'ont donc aucune excuse s'ils manquent de goût. Aux États-Unis, c'est l'inverse. Ceux qui ne connaissent pas ce pays ont du mal à s'imaginer qu'il y a encore peu d'années on pouvait parcourir des milliers de kilomètres sans rencontrer un monument ayant un caractère artistique quelconque.

Comment faut-il expliquer le développement extraordinaire du commerce des antiquités aux États-Unis?

- Au début de ce siècle, plusieurs grands marchands se sont établis en Amérique et ont véritablement forgé une clientèle sur le modèle européen. Les possibilités de ces acheteurs étaient considérables. Cependant, jusqu'en 1926, les législateurs américains frappaient de droits prohibitifs l'importation d'antiquités. A cette date, ayant enfin compris l'intérêt énorme qu'il y avait à enrichir un patrimoine artistique inexistant, ils laissèrent entièrement libre l'entrée de tout objet d'art datant de plus cent ans. Leur clairvoyance fut récompensée en tous points puisque, en dehors de l'apport culturel des objets et tableaux importés, ces nouvelles collections ont acquis une plus-value incalculable. Pour notre pays, ces mesures ont contribué, par incidence, au rayonnement de l'art et du goût français.

Peut-on définir la clientèle américaine?

- La clientèle en Amérique se compose tout d'abord des grands industriels qui cherchent à faire des placements sûrs, ensuite de toute une catégorie de descendants européens se souvenant des arts anciens de leur pays. En plus, les musées américains forment un groupe d'acheteurs très important, peut-être même le plus important. Ils sont tellement sollicités qu'ils deviennent de plus en plus exigeants. Tel n'est pas le cas de l'Américain moyen. Je me souviens d'une histoire arrivée à un de mes amis il y a quelques années à New York. Une grande collection composée de pièces uniques en porcelaine de Saxe venait d'arriver. L'acheteur d'un grand magasin du Middle West se présente; il fixe son choix sur quelques statuettes et demande: "Combien?" Le vendeur lui indique le prix. "Non, réplique l'acheteur du Middle West, je veux savoir combien vous pouvez m'en fournir de chaque modèle". En dehors des amateurs de belles pièces qui, pour la plupart connaissent le marché français, il existe une quantité de collectionneurs d'objets de curiosité, souvenirs historiques, boîtes à musique et boutons , articles qui s'achètent, se vendent, et s'échangent par l'entremise de journaux spécialisés. Dans l'imagination de ces innombrables acheteurs le terme d'antiquité est vague... Un magasin dans Long Island porte fièrement cette enseigne: "Modern Antiques".

Combien de temps êtes-vous resté à New York?

- Je suis resté sept ans à New York.

Quelle était votre spécialité?

- Je m'occupais d'art français, surtout de tableaux et les meubles anciens, d'objets d'art du XVIIIe et aussi de tableaux modernes.

La mode, en matière d'antiquités, joue-t-elle un plus grand rôle en Amérique que dans les autres pays?

- Elle connaît en effet des répercussions à la fois plus brusques et le plus étendues. On y brûle facilement ce qu'on a adoré quelques années auparavant. C'est ainsi que les meubles gothiques et de la Renaissance, les grandes tapisseries qui ornaient les palais aujourd'hui démolis des grands magnats, n'y ont plus cours. Par contre, les styles anglais et français du XVIIIè siècle sont très en vogue actuellement, quoique ces derniers ne s'adressent qu'à une clientèle sélectionnée –sauf en ce qui concerne les meubles en bois fruitier. Ceux-ci s'harmonisent mieux, en effet, dans le décor nu et disproportionné des appartements modernes.

Il faut signaler l'influence particulièrement néfaste exercée aux États-Unis, par les femmes du monde qui se prétendent *interior decorator*. Une fois par an, elles se réunissent en un congrès qui décide aussi bien de la couleur à la mode que de trouvailles à exploiter. Leur réseau s'étend sur tous les États-Unis; c'est à cause d'elles que l'on voit tout à coup des terres cuites, des appliques, repeintes en vert et blanc (couleur mode) ou des couvre-plats en argent, réputés invendables, coupés par le milieu pour confectionner des appareils d'éclairage indirect.

Quels motifs vous ont incité à quitter les États-Unis pour Buenos Aires?

- En 1946, de nombreux clients français sont rentrés en France. Je savais que tous mes biens y avaient été pillés et saccagés; alors j'ai été tenté par les clients argentins qui m'avaient acheté énormément entre 1920 et 1930.

Vous débuts à Buenos Aires ont-il été faciles?

- Pas du tout. Les anciens clients n'achètent presque plus et les nouveaux riches, subissant le même phénomène que partout ailleurs, ont, au départ, s'ils ne sont pas judicieusement guidés, le goût des manifestations spectaculaires qui se traduisent en Amérique du Sud par une profusion de grands vases illustrés de scènes historiques, de carrosses agrémentés de personnages en porcelaine peinturlurée, de statuettes japonaises en ivoire et de "miroirs aux alouettes" composés de cristaux sous toutes les formes, sans compter les vitrines ventrues en vernis Martin présentant des Pompadour 1900. Pour ma part, j'ai pu former, depuis cinq ans, une bonne douzaine de nouveaux clients qui me sont reconnaissants pour les objets que je leur ai fait acquérir et qui ne demandent qu'à accroître leur collection.

Y a-t-il beaucoup d'antiquaires en Argentine?

- En Argentine, comme d'ailleurs dans toute l'Amérique du Sud, le commerce des objets d'art est encore à son stade primaire. Les marchands locaux n'ont, en général, ni les moyens matériels ni les connaissances suffisantes pour former de grandes collections.

Vers quelles tendances artistiques la clientèle sud-américaine est-elle attirée?

- Quoique, de par son ascendance, l'Américain du Sud devrait être tenté de subir l'influence de son pays d'origine, Espagne ou Italie, il est indéniable et consolant de constater que la culture française demeure prépondérante dans tous les domaines artistiques.

Comment définissez-vous le rôle à jouer par les antiquaires en Amérique du Sud?

- Il y a deux façons d'envisager le commerce d'art: se laisser guider par le goût personnel. Pour le commerçant qui n'a ni la vocation ni le feu sacré, la première manière est forcément plus tentante et plus lucrative. Dans des pays neufs comme l'Argentine, il me semble que l'antiquaire a un rôle de pionner à jouer, qui consiste à expliquer, à montrer ce qu'est un objet d'art digne de ce nom sans se laisser rebuter par l'inévitable réponse du client devant le prix qu'il pense exorbitant.

Par quels moyens y arrivez-vous?

- J'organise des expositions de qualité et des conférences, expériences d'autant plus encourageantes que je me trouve à Buenos Aires devant un public extrêmement compréhensif, avide, étant peu gâté, de s'imprégner de la grande tradition et je m'efforce de leur faire apprécier au maximum les efforts que je tente. Il faut aussi familiariser les acheteurs éventuels avec les prix pratiqués dans les autres pays, notamment en France, en Angleterre et aux États-Unis. La diffusion des prix est un facteur très important. Les non-initiés pour qui une Ford de dix ans est une "vieille voiture", ont bien du mal à concevoir qu'une commode ou un fauteuil ancien peut valoir plus cher qu'un meuble neuf. C'est pourquoi une revue comme *Connaissance des Arts*, -je tiens à ce que vous disiez- contribue plus que toute autre, à éduquer des clients qui ne demandent qu'à être de plus nombreux.

Quels sont les critères pour l'achat d'un objet de collection en Amérique du Sud?

- C'est le drame de l'Amérique du Nord et plus encore celui de l'Amérique du Sud. On montre un tableau à un client; il regarde d'abord le certificat d'authenticité, demande le *pedigree*, dévore l'histoire de ses propriétaires successifs, s'inquiète du prix, jette enfin un coup d'œil sur l'œuvre dont il pourra, à son tour, raconter l'histoire à tous ses amis. Ceci conduit à des excès inimaginables. Des objets manifestement faux, accompagnés de certificats alléchants sont mis –soit par des organisateurs de ventes, soit par des marchands sans scrupule- à la disposition des amateurs... de découvertes sensationnelles. Ainsi, on a pu assister récemment, à Buenos Aires, à la vente des meubles et objets d'art du Château de Compiègne. Le catalogue était couvert d'or et tous les objets marqués avec une estampille barbare, complètement truquée, reproduisant un "C couronné" d'une vulgarité saisissante.

N'existe-t-il aucune loi réprimant un tel trafic?

- Les lois de la tromperie sur la qualité et l'origine de la marchandise n'existent pas en Argentine pour les objets d'art. Sauf escroqueries caractérisées, les faussaires peuvent donc donner libre cours à leurs coupables industries, allant même jusqu'à produire des objets d'art par séries entières. Les Tsars seraient étonnés, s'ils revenaient sur terre, de voir à Buenos Aires, par exemple, quantité de lustres ou candélabres en cristal de roche, bien dorés, dont on leur attribue l'ancienne propriété, alors qu'un amateur averti voit sans hésiter que ces "trésors" datent de l'époque Albert Lebrun ou même de l'époque Vincent Auriol.

Quels sont les styles préférés des acheteurs?

- Avant tout, les acheteurs se tournent vers ce qu'on peut appeler les "antiquités utilitaires", sièges, commodes, bureaux et les "objets spectaculaires", tableaux, tapisseries. Par contre le véritable objet de collection n'est apprécié que par un très petit nombre d'amateurs. Les styles favoris des Argentins sont, dans l'ordre, le Louis XVI puis le Louis XV. Des époques antérieures au XVIIIe siècle, rien pratiquement ne les intéresse, sauf les tapisseries qui jouissent d'une très grande faveur. Je me souviens d'une petite aventure qui m'est arrivé il y a quelques années. Des clients partis en vacances m'avaient demandé d'installer leur appartement. J'y fais placer des tapisseries, signes indiscutables pour eux de noblesse d'une grande maison. Les compliments ne furent pas ceux que j'escomptais; mon client, le roi de la confection, était déçu; les tapisseries s'arrêtaient à 1 mètre du sol. Il me dit plus tard que sa première réflexion avait été: "Helft m'a vendu un vêtement trop court". Un autre jour, un client voulut à toutes forces m'acheter une immense tapisserie. L'installation fut héroïque: la tapisserie touchait le plafond, garnissait tout le mur, repartait sur le parquet sous canapé, et s'arrêtait majestueusement au quart de la pièce. "C'est merveilleux, dit le client ravi, quand je suis sur mon canapé, ça me sert aussi de tapis".

L'Argentine est-elle pour les antiquaires, un pays d'avenir?

- C'est incontestable. Je me rends compte qu'en s'imposant un vrai métier de pionner, comme l'ont fait aux États-Unis au début du siècle quelques grands marchands, on peut arriver dans un pays neuf à créer de belles collections, surtout si les gouvernements sont assez clairvoyants pour, d'une part, établir la franchise douanière, et d'autre part, créer et enrichir les musées. Ces mesures, c'est un fait reconnu, non seulement accroissent le patrimoine national, mais aussi et surtout en ce qui concerne les tableaux modernes, développent d'une façon formelle l'art national en donnant aux jeunes peintres avides de voir, pour s'en inspirer autrement que par des reproductions, les oeuvres géniales de leurs grands contemporains. Qu'on se souvienne que les artistes français du XVIe siècle n'hésitaient pas à aller à pied à Florence pour puiser aux sources de l'art de la Renaissance. En ce qui concerne particulièrement l'Argentine, si quelques bons collègues parisiens venaient se joindre aux efforts déjà accomplis, le marché des antiquités pourrait s'y développer très rapidement. Les antiquaires ont donc, comme partout ailleurs, un grand avenir en Amérique du Sud: compétence et probité sont les deux atouts qui leur feront gagner la partie.

Índice onomástico

A
Adam, Nicolas-Sebastien, 156
Adler, Jules, 18, 120, 128, 146
Adnet, Françoise, 154
Adnet, Jacques, 154
Adolfo Bullrich y Cía., 145
Agrasot y Juan, Joaquim, 90
Aguerre, Marina, 22
Albani, Francesco, 149
Alexandre, Arsene, 64
Álvarez , Luis, 113
Aman-Jean, Edmond-François, 21, 56
Amblard, Jean, 56
Ambrosini, Silvia, 196
André, Albert, 155
Andrea Del Sarto (Andrea D'Agnolo), 133
Andreotti, Libero, 91
Anglada Camarasa, Hermenegildo, 18, 191
Antolinez, José, 133
Anuario Plástica, 73, 105
Apollinaire, Guillaume, 64, 65, 66
Artundo, Patricia M., 19, 22, 26, 31
Asselin, Maurice, 25, 97
Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta), 64
Athinae, 18, 19, 20, 40, 53, 54, 125, 164
Atlan, Jean-Michel, 29
Audran, Claude III, 154
Augusta, 60, 113
Auriol, Vincent, 199

B
Bail, Joseph, 18, 21, 44, 57, 96, 101, 113
Ballester Peña, Juan Antonio, 178, 179
Barbedienne, Bernard, 22
Baron Supervielle, Jacques, 29
Barthold, Manuel, 113
Barye, Antoine-Louis, 16, 22
Basler, Adolfo, 100
Bastien-Lepage, Jules, 21, 57
Batchelor, Daniel, 22
Batchelor, David, 22, 30
Baudichon, René, 112
Baudin, Pierre, 38
Baumann, 155
Bayard, Émile-Antoine, 90
Bazaine, Jean-René, 29, 85
Beaudin, André-Gustave, 100
Beauvais, Jacques, 105, 154, 155
Beauverie, Charles-Joseph, 44
Bellini, Gentile, 62, 125
Bellis, Hubert, 120
Benner, Mary, 113
Berain, Jean, 154
Berchère, Narcisse, 125
Berlioz, Maurice, 96, 100
Bertin, Louis-François, 101
Bertrand Dorléac, Laurence, 30
Bertuny, 90
Besnard, Albert, 18, 21, 57, 60, 63, 125, 139, 140
Bezombes, Roger, 82
Bigatti, Alfredo, 170, 178, 179
Bisson, Edouard, 50
Blain de Fontenay (Jean-Baptiste Belin), 113
Blanchard, Marie, 100, 187
Blanche, Jacques Emile, 19, 55
Blay, Miquel, 167
Boilly, Louis Leópold, 148
Boitet, 96
Boldini, Jean, 106
Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes, 26, 121, 122
Bompard, Maurice, 120
Bonheur, Rosa, 52, 91, 113
Bonington, Richard-Parkes, 93
Bonnat, León-Joseph, 16, 51, 56, 113
Bonome, Alejandro, 178, 180
Bonome, Rodrigo, 187
Bonvin, François , 113, 148
Bores, Francisco, 100
Borges de Torre, Norah, 178, 181, 187, 188
Borgia de Laurens, 57
Bosboom, James, 121
Bosshard, Rodolphe-Théophile, 100
Both, Jan , 120
Botticelli, Sandro (Alessandro di Mariano di Vianni Filipepi), 100
Bouché, Louis, 113
Boucher, François, 133, 154
Boudin, Eugène, 44, 56, 96, 106, 128, 135, 148
Bouguereau, Adolph-William, 51, 52, 96, 101, 117, 119, 136
Boulanger, Gustave, 113
Bourdelle, Emile-Antoine, 22, 31, 69, 80, 161, 169, 170, 171, 173, 174
Bourdon, Sebastien, 75
Bouvard, Antoine, 35
Bracquemond, Félix, 59
Brangwyn, Frank, 127, 140
Brayer, Yves, 155
Breslau, Louise, 49
Brianchon, Maurice, 155, 156
Brissot, Félix-Saturnin, 44
Brouwer, Adriaen, 150
Brughetti, Romualdo, 83, 173
Brunner, Charles, 133
Buffet, Paul, 82
Bugatti, Rembrandt, 69
Bullrich, Rafael A., 25, 101, 145, 146, 147, 149, 150
Buonarroti, Miguel Ángel, 62, 76, 166
Burucúa, José Emilio, 30
Butler, Horacio, 178, 181, 187, 189

C
Cabanel, Alexandre, 50
Cabanes, Louis, 42
Calame, Alexandre, 121
Caras y Caretas, 111, 163
Cardona, Juan, 129
Caro-Delvaille, Henry, 44, 57
Carolus-Duran (Charles-Auguste-Emile Durand), 44, 58

Carpeaux, Jean-Baptiste, 75, 80
Carrà, Carlo, 96
Carracci, Ludovico, 149
Carrier-Belleuse, Albert-Ernest, 36
Carriére, Eugène, 18, 21, 30, 39, 43, 44, 63, 64, 96, 136, 148
Casanova, Francesco-Giuseppe, 154
Casas, Ramón, 18
Cassiers, Henri, 120
Castan, Gustave-Eugène, 116, 117
Cattelin, Prosper, 35
Cazin, Jean-Charles, 58, 106, 134
Centurión, Emilio, 191, 192, 193, 194
Cézanne, Paul, 71, 80, 81, 99, 115, 123, 175, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189
Cicéri, Eugène, 44
Claudel, Paul, 156
Clouet, François, 38, 113
Clouet, Jean, 38, 113
Cock, César de, 44, 101
Color, 170
Columbia, 63
Collin, Raphäel, 16, 111
Connaissance des Arts, 196, 199
Constable, John, 93
Constant, Benjamin, 114, 116, 125
Conti, Paul, 17
Continente, 82
Coosemans, Joseph, 120
Cormon, Fernand, 120
Corneille, Jean-Baptiste, 113
Cornillet, Jules, 120
Corot, Camille, 16, 25, 29, 41, 44, 47, 60, 62, 63, 68, 90, 94, 101, 102, 103, 104, 106, 109, 116, 117, 132, 134, 146, 147, 148
Cossio, Francisco, 100
Cottet, Charles, 19, 43, 96, 120, 149
Coubine, O., 142
Coudray, François, 112
Courbet, Gustave, 39, 47, 56, 95, 96, 114, 115, 116, 117, 142, 148, 188
Courteline, Georges, 64, 65
Coutan, Jules-Félix, 36
Coutaud, Lucien, 156
Couture, Thomas, 148
Cranach, Lucas, 113
Crayer, Gaspar de , 133
Crespo, Rafael A., 25, 26, 96, 97, 100
Cuttoli, Marie, 154, 156
Chabas, Paul, 21, 43, 55, 56, 100
Chagall, Marc, 23, 81, 84, 96, 97, 98, 99, 141, 142, 194
Chamaillard, Ernest de , 42
Champaigne, Phillipe de, 75
Chaplain, Jules-Clément, 112
Chaplin, Charles, 16, 21, 91, 96
Chardin, Jean-Baptiste-Simeón, 39, 109, 113, 146
Charmaison, Raymond, 129
Charpentier, Alexander-Louis-Marie, 91, 112
Chassé, Charles, 67
Chassérieu, Théodore, 125
Chéreau, Jacques-Simón, 76
Chiappori, Atilio, 26, 121, 145
Chirico, Giorgio de, 81

D

Dagnan-Bouveret, Pascal-Adolphe-Jean, 21, 56, 120
Dalí, Salvador, 26, 83
Dalou, Aimé-Jules, 69
Daragnes, Jean-Gabriel, 155
Daubigny, Charles-François, 16, 44, 68, 90, 95, 106, 118, 119, 132, 147
Dauchez, André, 42
Daumas, Louis-Joseph, 36
Daumier, Honoré-Victorin, 71, 79, 95, 142, 146
David, Jacques-Louis, 39, 92, 119, 142, 143, 146, 149, 150
Dawant, Albert-Pierre, 53
Debois, Louis, 120
Debucourt, Philibert-Louis, 59
Decamps, Gabriel-Alexandre, 94, 119, 125
Defaux, Alexandre, 101
Degand, León, 29, 123, 150
Degas, (Hilaire-Germain-Edgar de Gas), 24, 39, 42, 47, 70, 75, 85, 117, 136, 145, 148
Delacroix, Eugène, 38, 52, 92, 93, 94, 114, 115, 116, 118, 119, 125, 127, 140, 142, 148, 188, 189, 191
Delaunay, Robert, 52, 64
Delaunay, Sonia, 29
Delft, Willem-Jacobsz, 103
Delort, Charles-Edouard, 91
Delpy, Hippolyte-Camille, 119
Demont, Adrien, 42
Denis, Maurice, 120
Derain, André, 21, 23, 28, 47, 81, 96, 98, 99, 106, 189
Desavary, Charles, 101
Deschamps, Louis-Henri, 90, 91, 112, 119
Deshairs, León, 121
Desiré, H., 43
Despiau, Charles, 121, 122, 170, 171, 172, 181
Despierre, Jacques, 156,
Desportes, Jean, 116
Destéract, Peter, 129
Desvallières, George, 43
Detroyat, Hélène, 155
Devolvé Carrière, Lisbeth, 43
Díaz de la Peña, Narcisse-Virgile, 16
Dierks, Pierre, 120
Dieulot, 155
Dignimont, André, 131, 142
Dillens, Adolf, 120
Dinet, Alphonse-Etienne, 19, 56, 112, 125, 126, 127, 128
Dolinko, Silvia, 28
Domingo y Fallola, Roberto, 121

Donatello (Donato di Niccolo di Betto Bardi), 169
Dongen, Kees van, 21, 100, 141, 142
Doré, Gustavo, 91
Dorival, Bernard, 85
Dousset, Henri, 49
Drivier, León-Ernest, 122
Drouais, François-Hubert, 28, 91
Dubois, Ernest, 43
Dubreuil, Pierre, 155
Dubufe, Edouard-Marie-Guillaume, 18, 53
Dubuffet, Jean, 29, 47, 82, 83, 57, 58, 59, 160
Dufau, Clémentine, 43
Dufresne, Charles-Georges, 112
Dufy, Raoul, 23, 77, 85, 154, 156
Dulacen, Edmund, 127
Dunoyer de Segonzac, André, 23, 24, 47, 141, 142, 149
Dupré, Jules, 16, 44, 68, 91, 94, 109, 112, 135, 147
Dupré, Victor, 44, 135
Durero, Alberto (Dürer, Albrecht), 60, 62
Dusau, Clémentine, 18
Dutilleux, Constant, 101
Dyck, Anton Van, 113

E

Echevarría, Antonio G., 59
Edelinck, Gerardo, 76
Elias, Nicolaes, 121
Encina, Juan de la, 99
Eiriz Maglione, Eduardo, 25, 26, 96
Esquivel, Antonio María, 91
Esslinger, Erwin, 128
Estarico, Leonardo, 97
Etty, William, 140
Eyck, Jean van, 62

F

Fader, Fernando, 120
Falcini, Luis, 172, 178, 181
Falconi, Giovanni, 91
Falguière, Alexandre, 16, 19, 87, 92
Fantin-Latour, Henri, 18, 21, 44, 58, 59, 96, 136
Faure, Elie, 181
Favretto, Giacomo, 109
Fencher, 111
Ferat, Serge, 64
Feria, J.-L., 136
Fernández García, Ana María, 16
Ferrier, Gabriel, 90
Ficción, 83, 172
Figari, Pedro, 67
Fioravanti, José, 80
Fitt, Johannes, 91
Flameng, François, 193
Flandrin, Hippolyte, 43, 118
Flaschoen, G., 121
Flers, Camille, 44
Focillon, Henri, 146
Fontaine, George, 153
Fontaines, André des, 42
Forain, Jean-Louis, 18, 43, 58, 96, 158
Forma, 25, 96, 99
Forner, Raquel, 83, 178, 182
Fortuny, Mariano, 90, 121, 125
Fougerousse, Jean-Louis, 42
Foujita, Tsugouharu, 23
Fouquet, Jean, 38, 146
Fouquet, Nicolas, 153
Fragonard, Jean-Honoré, 28, 38, 41, 113, 147
Français, François-Louis, 101, 109
France, Anatole, 19
Francina, Francis, 21, 30
Frémiet, Emmanuel, 16
Frère, Charles-Théodore, 117
Friesz, Othon (Achille-Emile-Othon Friesz), 25, 26, 82, 97, 141
Fromentin, Eugène, 95, 125
Fumiére, Théo, 19
Furt, Emilio P., 24, 113, 114, 118, 119, 120, 121
Furt, Helena G. de, 24, 113
Füssli, Jean-Henri, 150

G

Gabriel, José, 63
Galería A. M. Reitlinger, 128
Galería Bonino, 83, 195
Galería de Arte Miguel V. Voglhut, 128
Galería Devambez, 18, 59, 60
Galería Durand Ruel, 20
Galería Freitas y Castillo, 49
Galería Peuser, 27, 28, 77
Galería Philipon, 20, 21, 22, 129
Galería Viau, 105, 195
Galería Witcomb, 15, 19, 20, 21, 22, 25, 27, 30, 40, 43, 54, 56, 64, 78
Galerie Georges Petit et J. Mancini, 20, 21, 22, 117, 133, 191
Galofre, Baldomero, 91
García, María Amalia, 29
Garrido, Eduardo León, 129
Gauguin, Paul, 65, 99, 175, 182, 187, 188, 189, 190, 191
Gavarni, Paul, 109
George, Paul, 120
Georges Bernheim, 19, 20, 21, 43, 44, 56, 59, 97
Gérard, François, 92
Géricault, Théodore, 93, 142, 147
Gérome, León, 125
Giglioli, Giacinto, 56
Gilles de la Tourette, F., 25, 104, 145
Girondo, Oliverio, 26
Gischia, León, 28, 85
Giunta, Andrea, 29
Goerg, Edouard-Joseph, 100
Gogh, Vincent van, 24, 181, 182, 184, 187, 190
Gómez Carrillo, E., 168
Gontcharova, Natalia, 96
Gosselin, A., 42
Goubie, Jean-Richard, 90

Goujon, Jean, 75
Gourmont, Remy de, 65
Goya y Lucientes, Francisco de, 76, 79, 184, 188, 194
Goyen, Jan Van, 150
Gozalbo, Augusto, 40
Greco, El (Dominicos Theotocopuli), 76, 99, 181, 184, 186
Greuze, Jean-Baptiste, 91
Gris, Juan, 81, 96, 194
Gromaire, Marcel, 28, 82, 155
Gros, Georges-Jean, 26, 125, 141
Grosjean, Henry, 42
Gross, M., 50
Gruber, Francis, 156
Grünewald, Matthias, 79
Guardi, Francesco, 116
Guérard, Henri-Charles, 59
Guerin, Charles, 43, 64, 91, 93
Guerrico, José Prudencio, 16, 87, 89, 92, 111
Guerrico, Manuel J. de, 16, 89, 91
Guibaud-Ribaud, P., 181
Guignebert, Jean-Claude, 155
Guilbaut, Serge, 30
Guillaumet, Gustave, 125, 127
Guirand de Scévola, Lucien-Victor, 19, 47, 55, 128
Guiraud, Jean-Baptiste, 77
Gutman, Margarita, 22, 30
Guttero, Alfredo, 192

H

Haden, Francis Seymour, 63
Hall, Peter-Adolph, 91
Harpignies, Henri, 44, 56, 62, 95, 116, 119, 129
Harrison, Alejandro, 110
Harrison, Charles, 21
Hebrard, 69, 70
Helft, Jacques, 29, 80, 81, 82, 175, 196, 199
Hélion, Jean, 82
Helst, Berthelemy van der, 109
Helleu, Paul-Cesar, 50
Henner, Jean-Jacques, 18, 44, 52, 57, 90, 96, 136
Henry, Victor, 155
Hernández, Daniel, 91
Hicks, George Edgar, 109
Hilaire, Jean-Baptiste, 155
Hind, A. M., 76
Histonium, 28
Hobbema, Meindert, 109
Hokusai, Katsugawa, 194
Holbein, Hans, 9, 113, 127
Hongoux, León, 120
Hoppner, John, 113
Horemans, Jan Josef, 91
Horteloup, 19, 37
Houdon, Jean-Antoine, 75, 80, 104, 113
Hubert, Robert, 133
Huet, Paul, 91, 94, 154
Huyghe, René, 27, 28, 71, 72, 123, 142, 146, 147

I

Idoux, Claude, 156
Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 27, 38, 52, 99, 113, 117, 118, 125, 142, 174, 189
Isabey, Eugène, 21, 44, 92, 94, 148
Israels, Joseph, 62, 63, 106
J. Allard & Boussod, Valadon & Cie, 19, 20, 21, 54, 55, 56, 112, 129
Jacque, Charles, 44, 90, 95, 119, 135, 136
Janinet, Jean-François, 59
Janssens, Abraham, 133
Jarry, Gastón, 65, 178, 183
Jeanés, Sigismond, 42
Jeauron, Philip-Auguste, 119
Jensen, Robert, 18
Jiménez, Luis, 129
Jongkind, Johan Barthold, 44, 58, 106, 116
Jourdain, August, 42
Jullien, Anthelme-Joseph-Claude-Julien, 155

K

Kahn, Gustave, 64
Kandinsky, Wassily, 96, 151, 152
Kaplán, Nelly, 82
Kindermans, Jean-B., 120
Kisling, Moïse, 23, 25, 97, 141, 142
Koek Koek, Hermanus, 121
Koenigsberg, Paula de, 27, 28, 105, 106
Kokoschka, Oskar, 96
Kooning, Willem de, 84
Kwytenbrower, Martinus, 121

L

La Ilustración Sudamericana, 89
La Nación, 17, 19, 24, 35, 49, 67, 70, 109, 145
La revista de "El Círculo", 168
La Revue Argentine, 70
La Semana Universal, 112, 175
Laboureur, Jean-Emile, 142
Laglenne, Jean-Francis, 141, 142
Lagrange, Jacques, 155
Lamartine, Alphonse de, 95
Lambert, Louis-Eugène, 91
Lambinet, Emile-Charles, 44
Lami, Eugène-Louis, 94
Lancelot-Croce, Marcelle-Renée, 112
Landowski, Paul-Maximilien, 43
Lapicque, Charles, 29, 49
Laprade, Pierre, 141, 142
Larco, Jorge, 98, 99, 100, 178, 184
Largillère, Nicolas de , 38
Latitud, 172
Latour, Raymonde, 26, 97
Launois, Jean, 141, 142
Laurencin, Marie, 23, 26, 100
Laurens, Jean-Paul, 51, 110
Lavicille, Eugène, 119
Lavieille, Eugène-Antoine-Samuel, 101
Le Brun, Charles, 28, 75, 153, 154
Le Courrier de La Plata, 19, 20

Le Sidaner, Henri-Eugène, 18, 42, 96
Le Seur, Eustache, 110
Lebourg, Albert, 56, 138
Lebrun, Albert, 199
L'Eclectique, 20
Lechevrel, Alphonse-Eugène, 112
Leemputten, Franz, 120
Lefebvre, Camille, 43
Lefebvre, Jules-Joseph, 16, 90
Legastelois, Jules, 112
Léger, Fernand, 21, 26, 82, 85
Legros, Alphonse, 112
Legueult, Eugène, 156
Leloir, Alexandre-Louis, 90
Lemaire, Madeleine, 91
Lepère, Auguste, 62
Lépine, Stanislas, 120, 135
Letellier, Louis, 81
Lévy-Dhurmer, Lucien, 125
Leyden, Lucas de, 149
L'hermitte, León-Augustin, 16, 21, 58, 62, 63, 90, 96
Lhote, André, 26, 100
Loanes, Juan de, 110
Loir, Luigi, 44
Lorrain, Claude (Claude Gellée), 38, 76, 77, 109
Luca, Eugenio, 140
Luigini, Ferdinand, 42
Luminais, Evariste, 110
Lurçat, Jean, 96, 154, 155
Lydis, Mariette, 25, 141, 142
Lynch, Albert, 90

M

Madeline, Paul, 42
Madrazo, Raimundo, 90, 91
Magazine of Arts, 24
Magnelli, Alberto, 152
Maillard, Norbert, 35
Maillol, Aristide, 170, 171, 181
Majores, Denise, 155
Malharro, Martín A., 18, 120
Malraux, André, 83, 84
Mancini, Antonio, 101
Manet, Edouard, 19, 24, 27, 28, 38, 39, 41, 47, 52, 62, 63, 68, 76, 99, 104, 106, 114, 115, 117, 143, 145, 148, 184
Manzorro, Vicente, 178, 185
Marcke de Lummen, Jean van, 44, 90
Marcoussis (Louis Casimir Ladislas Markous), 96
Marchand, André, 155
Marilhat, Prosper-Georges-Antoine, 125
Marquet, Pierre-Albert, 25, 26, 81, 85, 97, 141, 142, 146, 147, 149
Martin, Henri, 18, 42, 51, 56, 198
Martínez, Rosendo, 69
Martinie, A. H., 122
Martino, Edoardo de, 90, 91
Massini Correas, Carlos, 169
Masson, Antonio, 76, 77
Mathieu, Georges, 47, 83, 84, 85, 121
Matisse, Henri, 23, 28, 29, 47, 77, 81, 84, 85, 96, 149, 154, 155, 156, 175, 177, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196
Mauclair, Camille, 23, 24, 67, 123, 125, 180
Maufra, Maximilien-Emile-Louis, 42
Meheut, Mathurim, 155
Meissonier, Ernest, 16, 44, 47, 52, 91, 95, 111, 114, 118
Mènard, René, 21, 42, 55, 96, 120, 129, 130, 131, 132
Meryon, Charles, 71
Mestrovic, Iván, 97
Metzinger, Jean, 82
Meulen, Adam Frans van der, 75, 91
Michel, George, 29, 147
Mignard, Pierre, 38
Millet, Jean-François, 39, 41, 49, 52, 62, 63, 95, 109, 111, 116, 142, 151
Mirbeau, Octavio, 114
Miró, Joan, 26, 85, 149, 154, 156, 187
Modigliani, Amedeo, 23, 25, 26, 81, 97, 99, 100
Molyn, Pierre, 121
Mondrian, Piet, 194
Monet, Claude, 19, 38, 41, 42, 47, 68, 69, 104, 106, 115, 117, 137, 188, 189, 190
Monnart, Simon, 43
Monticelli, Adolphe, 21
Moreau, Luc Albert, 141
Moreau-Nélaton, Etienne, 101, 102, 141
Morel-Lamy, Félix, 102
Morelli y Sánchez Gil, Víctor, 90
Morera, Alberto, 77
Moretti, Gino, 192
Morin, Edmond, 116, 117
Mujica Lainez, Manuel, 37, 80
Mulhall Girondo, Laura, 187, 189
Müller, Federico, 15, 25, 26, 27, 60, 62, 63, 70, 74, 75, 76, 97, 99, 141
Muñoz, Domingo, 91
Murillo, Bartolomé Esteban, 110

N

Nagel, Enrique, 195
Nanteuil, Roberto, 76, 77
Nattier, Jean-Marc, 28, 75
Neer, Aert van der, 149
Neuville, Alphonse-Marie de, 55, 96
Nöel, Jules, 44
Noel, Martín S., 92
Nöel, Pierre, 121
Noiré, Maxime, 125
Nordiska Kompaniet, 20, 21
Nosotros, 26, 72
Nueve Artes, 77
Núñez, Álvar, 28

O

Ocampo, Miguel, 191, 195
Oliver, Samuel, 84, 85

Oudot, Roland, 141, 142, 156
Oudry, Jean-Baptiste, 154

P

Pagano, José León, 145
Pajou, Augustin, 113
Palamedes-Palamedsz, Anthonie, 150
Palanza, Augusto, 29
Papillaud, Henry, 35
Pascin, Jules, 23, 25, 82, 96, 98, 99
Pasini, Alberto, 91
Patey, Henri-Auguste-Jules, 112
Payró, Julio E., 16, 26, 29, 30
Pellegrini, Charles Henri, 35, 36
Pellerano, Lorenzo, 24, 25, 149
Pérez Penalba, Alicia, 194
Pérez Valiente de Moctezuma, Antonio, 26, 72
Pérez Villamil, Gregorio, 89
Périnet, Jean, 43
Perronneau, Jean-Baptiste, 113
Perrot, René, 156
Perry, Gill , 21, 30
Peter, Victor, 112
Petitjean, Edmond-Marie, 50, 120
Pettoruti, Emilio, 178, 185
Peugniez, Pauline, 155
Peyrouton, Marcel, 27, 72
Picabia, Francis, 29
Picart le Doux, Charles-Alexandre, 155
Picasso, Pablo, 21, 25, 27, 28, 81, 83, 84, 97, 99, 100, 154, 156, 184, 189, 191, 192, 194, 195
Pignon, Edouard, 28
Pissarro, Camille, 51, 55, 68, 106, 115, 117, 138, 148, 157
Pizarro, Víctor, 98
Pluchart, François, 157
Plus Ultra, 92
Point, Armand, 125
Pol, Víctor de, 164
Pollock, Jackson, 84
Pompon, François, 69
Pothier, André, 156
Poussin, Nicolas, 38, 130, 182, 184, 189
Pradel, Marie-Noël, 85
Prevost, Marcel, 102
Primera Plana, 84
Prunier, Gaston, 43
Puget, Pierre, 80
Puvis de Chavannes, Pierre, 39, 52, 137

R

Raffaëlli, Jean-François, 18, 21, 49, 56, 59, 62, 106
Ravier, François-Auguste, 136
Read, Herbert, 83
Redon, Odilon, 62
Reese, Thomas, 22, 30
Regnault, Henri, 125
Rembrandt (Rembrandt Harmenzoon van Rijn), 39, 76, 79, 109, 113, 115, 117, 147, 151, 178
Renoir, Auguste, 24, 27, 51, 104, 115, 145, 181, 182
Revue Illustrée du Rio de la Plata, 49
Reyna, Antonio, 129
Reynolds, Sir Joshua, 113
Ribera, Josef, 87, 91, 133
Ribot, Théodule, 55, 90, 96, 148
Ricci, Marco, 133
Riganelli, Agustín, 80
Rigaud, Hyacinthe, 38, 75
Riopelle, Jean-Paul, 84
Rivera, Román, 90, 110
Robaut, Alfred, 101, 102, 103
Robe, Louis, 120
Roch Grey, 65
Rodin, René-François-Auguste, 16, 18, 19, 22, 23, 24, 26, 28, 31, 36, 43, 51, 80, 104, 121, 122, 161, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 181
Rods, Henri, 83
Roger-Milès, L., 20, 21, 23, 43, 123, 133
Rojas Silveyra, Manuel, 60
Roll, Alfred-Philippe, 16, 21, 28
Romero Brest, Jorge, 78
Roqueplan, Camille-Joseph-Etienne, 44
Rosales, Eduardo, 90
Rosenberg, 129
Rossano, Frederico, 91
Rossi, Adriano L., 111
Rossi, Atilio, 26, 187, 190
Rosso, Medardo, 181
Rotty, Louis Oscar, 111, 112
Rouault, Georges, 26, 29, 47, 77, 78, 79, 80, 81, 96, 98, 154, 156
Rousseau, Henri, 64, 65, 66, 67
Rousseau, Jean-Jacques, 41
Rousseau, Théodore, 16, 47, 117, 147
Roybet, Ferdinand, 21, 51, 90, 101, 128
Rubens, Peter Paul, 133
Ruysdael, Jacobo, 109, 147

S

Saber Vivir, 150
Saforcada, Hemilce M., 178, 185
Saint-Saëns, Marc, 155
Sala, Emilio, 90
Salmon, André, 65
Salón Costa, 17, 19, 54
Salón L'Aiglon, 19, 20
Sánchez Barbudo, Salvador , 90, 91, 101, 102
Santamarina, Antonio, 24, 27, 29, 73, 87, 92, 96, 145
Santamarina, Mercedes, 24, 104, 173
Sanzio, Raffaello, 116, 178
Savin, Maurice Louis, 156, 178
Schampheleer, Edmund, 120
Schiaffino, Eduardo, 16, 17, 18, 49, 110, 111, 112

Schlimovich, Marcelo, 29
Schoeverts, Mathieu, 121
Schuffenecker, Claude Emile, 187, 188
Segal, Simon, 156
Segantini, Giovanni, 41
Segard, Achille, 129
Seoane, Luis, 187, 191, 194
Seurat, Georges-Pierre, 181
Sibelius, Marco, 113
Signorini, Giuseppe, 91
Silvestre, Théophile, 93
Simon, Lucien, 42, 51, 56, 96
Singer Sargent, John, 57
Singier, Gustave, 156
Sironi, Mario, 98
Sisley, Alfred, 58, 68, 104, 106, 114, 136, 137, 149
Slavik, Vassilieuw, 156
Soffici, Ardengo, 64, 65
Soldi, Raúl, 97, 187
Sorolla y Bastida, Joaquín, 140
Soto y Calvo, Francisco, 50
Sotomayor, Francisco, 101
Soulages, Charles, 29
Soutine, Charles, 23, 81, 96, 98, 99
Spiridon, J., 91
Stábile, Blanca, 192, 194
Stefani, Ferruccio, 19, 21
Stevens, Alfred, 44, 120
Straus, Mitteldorfer, 63
Sud-América, 17
Sur, 26, 29, 178, 187

T

Tal Coat, Pierre, 28, 156
Tanguy, Yves, 26
Tanlow, Fritz, 121
Tantardini, A., 91
Tassaert, Octave, 95
Ten Kate, Johan Mari Henri, 44
Teniers, David, 149, 150
Terburg, 113
Thaulow, Fritz, 44, 57
The Buenos Aires Herald, 18
Tiepolo, Giambattista, 91, 113, 116
Tiglio, Marcos, 178, 186
Tintoretto (Jacopo Robusti), 115
Toby, 84
Toulouse-Lautrec, Henri De (Henri Marie Raymond De Toulouse-Lautrec-Monfa), 24, 29, 79, 85, 99, 148, 187
Tour, Maurice-Quentin de la, 113, 146
Tourliere, 155
Tremblay, Barthélémy, 75
Trouillebert, Paul Désiré, 101
Troyon, Constant, 62, 95, 116, 132

U

Ungaro y Bárbara, 24, 104

V

Valle, Aristóbulo del, 16, 110, 111
Vallés, Lorenzo, 90
Valloton, Felix, 42
Vanzo, Julio, 187
Vautel, Clement, 67
Veber, Jean, 43, 55, 56
Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y, 76, 113, 115, 188
Ver y Estimar, 191, 192
Vera, Paul Bernard, 155
Verboekhoven, Eugen, 120
Verhaeren, Emile, 122
Vermeer, Jan, 103
Vernier, Charles, 112
Verrocchio, Andrea del, 169
Vertès, Marcel, 141
Veyrassat, Jules-Jacques, 96, 101, 135, 136
Viau, Domingo, 22, 25, 104, 105, 133, 191, 195
Vigée Lebrun, Marie-Louise-Elizabeth, 28, 75
Vignon, Victor, 138
Vigny, Alfred de, 95
Villegas, José, 90, 91
Vinci, Leonardo da, 9, 62
Vinea, Francesco, 90
Viñes, Hernando, 100
Vlaminck, Maurice de, 21, 23, 25, 26, 28, 81, 84, 97, 99, 100, 106, 149
Vouet, Simon, 75, 153
Vuillard, Edouard, 21, 81, 85

W

Warnod, André, 98, 100
Wasserman, Jeanne L., 22
Watelin, Louis, 44
Watteau, Jean Antoine, 38, 41, 59, 89
Wechsler, Diana, 16, 23, 24
Whistler, James Abbot Mac Neill, 63
White, Cinthia, 30
White, Harrison, 30
Willems, Florent, 120
Wogensky, Robert, 155
Wood, Paul, 20, 30
Wouwerman, Philip, 140, 150
Wyngaerdt, Antoine, 121

Y

Yrurtia, Rogelio, 80

Z

Ziem, Félix, 90, 95, 119, 139
Zola, Emile, 68, 119
Zonaro, Fausto, 125
Zorn, Anders, 60, 63
Zuloaga, Ignacio, 18, 42
Zurbarán, Francisco, 91

© 2004, Fundación Espigas
Todos los derechos reservados.
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Baldasarre, María Isabel
El arte francés en la Argentina: **1890-1950 /** María Isabel Baldasarre; compilado por Patricia Artundo. **- 1**a ed . **-** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas**, 2020.**
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
Traducción de: Sandra Santi ; María Josefina Domecq ; Mariel Fernández.
ISBN **978-987-1398-42-3**

1. Arte. **2.** Ensayo Literario. I. Artundo, Patricia, comp. II. Santi, Sandra, trad. III. Domecq, María Josefina, trad. IV. Fernández, Mariel, trad. V. Título.
CDD **700.9**

A los fines de lograr una publicación fiel respecto a la edición impresa,
en este pdf se repusieron líneas y páginas faltantes en el pdf original

Fundación Espigas
Serie Documental

Margarita Paksa
Proyectos – sobre el discurso de mí
2003

El arte francés en la Argentina
1890 – 1950
Organizado por Patricia M. Artundo
Ensayo de María Isabel Baldasarre
2004

De próxima aparición

El Archivo Atalaya
Introducción y organización de
Patricia M. Artundo

El arte español en la Argentina
Organizado por Patricia M. Artundo
Ensayo de Roberto P. Amigo

Obra de tapa:
Edouard Manet. *La ninfa sorprendida*
1861
óleo sobre tela
144,5 x 112,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
(Adquisición: *Exposition Georges Bernheim*.
Buenos Aires. Salón Witcomb, 1914)

Desde fines del siglo XIX la presencia de obras de artistas franceses en la Argentina comenzó a hacerse sentir con mayor intensidad, situación que a partir de entonces y durante la primera mitad del siglo XX atravesó por distintas alternativas.

El arte francés en la Argentina. 1890 – 1950 propone a los lectores distintos recorridos a partir de la selección de un conjunto de documentos tomados de revistas, diarios, catálogos y libros de la época, existentes en el Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina de la Fundación Espigas. A partir de ellos es posible obtener una aproximación a diversas problemáticas como la circulación y difusión de obras, el mercado de arte, la crítica de arte, el coleccionismo y la constitución del patrimonio público.

La recepción del arte francés en nuestro país durante el período señalado, el envío oficial francés a la Exposición Internacional del Centenario (1910), el coleccionismo local, la constitución del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes, la crítica de arte francesa, la obra de Auguste Rodin y Émile Bourdelle en Buenos Aires y un conjunto de testimonios personales, son los núcleos a partir de los cuales se organiza la lectura propuesta.