



N.º 46 NE 20 • Enero-Junio 2026 • Artículos libres
<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cuadernoshistoarte>
Facultad de Filosofía y Letras • Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza (Argentina) • CC BY-NC-SA 3.0 DEED
ISSN 0070-1688 • ISSN (virtual) 2618-5555
Recibido: 23/03/26 • Aprobado: 08/05/26 • pp. 1- 25
 <https://doi.org/10.48162/rev.45.051>

Entre el antiacademicismo y el ethos clásico: tensiones en el pensamiento de Eduardo Schiaffino

*Between Anti-Academicism and the Classical Ethos:
Tensions in Eduardo Schiaffino's Thought*

*Entre o antiacademicismo e o ethos clássico. tensões
no pensamento de Eduardo Schiaffino*

*Entre l'anti-académisme et l'ethos classique : tensions
dans la pensée d'Eduardo Schiaffino*

*Между антиакадемизмом и классическим
этосом: напряжения в мышлении Эдуардо
Скьяффино*



Alejo Gabriel Lo Russo

Universidad de Buenos Aires,
Facultad de Filosofía y Letras,
Argentina
gabrielalejo@yahoo.com

Resumen

El artículo examina el pensamiento estético de Eduardo Schiaffino en el contexto de la conformación del campo artístico argentino de fines del siglo XIX, atendiendo a la tensión entre su posicionamiento antiacademicista y la persistencia de concepciones clásicas. A partir del análisis de publicaciones en periódicos, ensayos críticos y textos programáticos, se reconstruyen las categorías que estructuran su discurso sobre el arte. Desde una perspectiva de historia intelectual, se atiende a las categorías y formas de pensamiento propias de su contexto para interpretar sus intervenciones. El análisis muestra que, aun cuando Schiaffino cuestiona la imitación de modelos tradicionales y promueve la observación directa de la naturaleza y la expresión individual, sus juicios se articulan mediante nociones como belleza, armonía, proporción y unidad compositiva. Se sostiene que su pensamiento no supone una ruptura con la tradición, sino una reformulación de sus principios, en la que el *ethos* clásico funciona como marco conceptual de la modernidad artística.

Palabras clave: *Eduardo Schiaffino; antiacademicismo; teoría clásica; modernidad artística*

Abstract

This article examines the aesthetic thought of Eduardo Schiaffino in the context of the formation of the Argentine artistic field in the late nineteenth century, focusing on the tension between his anti-academic stance and the persistence of classical conceptions. Based on the analysis of newspaper publications, critical essays, and programmatic texts, it reconstructs the categories that structure his discourse on art. From an intellectual history perspective, it considers the categories and forms of thought specific to his context in order to interpret his interventions. The analysis shows that, although Schiaffino questions the imitation of traditional models and promotes direct observation of nature and individual expression, his judgments are articulated through notions such as beauty, harmony, proportion, and compositional unity. It argues that his thought does not represent a rupture with tradition, but rather a reformulation of its principles, in which the classical ethos functions as a conceptual framework for artistic modernity.

Keywords: *Eduardo Schiaffino; anti-academicism; classical theory; artistic modernity*

Resumo

O artigo examina o pensamento estético de Eduardo Schiaffino, no contexto da conformação do campo artístico argentino de finais do século XIX, atendimento à tensão entre seu posicionamento antiacademista e a persistência de concepções clássicas. A partir da análise de publicações em jornais, ensaios críticos e textos programáticos, se reconstrói as categorias que estruturam seu discurso sobre a arte. Desde uma perspectiva de história intelectual, se entende às categorias e formas de pensamento próprias de seu contexto para interpretar suas intervenções. A análise mostra que, ainda quando Schiaffino questiona a imitação de modelos tradicionais e promove a observação direta da natureza e a expressão individual, seus juízos se articulam mediante noções como beleza, harmonia, proporção e unidade compositiva. Sustenta-se que seu pensamento não supõe uma quebra com a tradição, mas também uma reformulação de seus princípios, na que o ethos clássico funciona como marco conceitual da modernidade artística

Palavras chave: Eduardo Schiaffino; Eduardo Schiaffino; antiacademismo; teoria clássica, modernidade artística

Résumé

L'article examine la pensée esthétique d'Eduardo Schiaffino dans le contexte de la formation du champ artistique argentin à la fin du XIXe siècle, en tenant compte de la tension entre son positionnement anti-académique et la persistance des conceptions classiques. À partir de l'analyse des publications dans des journaux, des essais critiques et des textes programmatiques, on reconstruit les catégories qui structurent son discours sur l'art. Du point de vue de l'histoire intellectuelle, on tient compte des catégories et des formes de pensée propres à son contexte pour interpréter ses interventions. L'analyse montre que, même si Schiaffino remet en question l'imitation des modèles traditionnels et promeut l'observation directe de la nature et de l'expression individuelle, ses jugements s'articulent autour de notions telles que la beauté, l'harmonie, la proportion et l'unité de composition. On soutient que sa pensée ne suppose pas une rupture avec la tradition, mais une reformulation de ses principes, dans laquelle l'ethos classique fonctionne comme cadre conceptuel de la modernité artistique.

Mots clés: Eduardo Schiaffino, antiacadémisme, théorie classique, modernité artistique

Резюме

В данной статье рассматривается эстетическая мысль Эдуардо Скъяффино в контексте формирования аргентинской художественной сцены конца XIX века, с акцентом на напряжении между его антиакадемической позицией и сохранением классических концепций. На основе анализа газетных статей, критических эссе и программных текстов реконструируются категории, структурирующие его дискурс об искусстве. С точки зрения интеллектуальной истории, рассматриваются категории и формы мышления, характерные для его контекста, для интерпретации его высказываний. Анализ показывает, что, хотя Скъяффино ставит под сомнение имитацию традиционных моделей и пропагандирует непосредственное наблюдение за природой и индивидуальное самовыражение, его суждения выражаются через такие понятия, как красота, гармония, пропорция и композиционное единство. Утверждается, что его мысль представляет собой не разрыв с традицией, а скорее переформулировку её принципов, в которой классический этос функционирует как концептуальная основа художественной современности

слова: Эдуардо Скъяффино; антиакадемизм; классическая теория; художественная современность

1. Introducción

Eduardo Schiaffino ocupa un lugar central en la configuración del campo artístico argentino entre fines del siglo XIX e inicios del XX. Crítico de arte, promotor cultural y primer director del Museo Nacional de Bellas Artes, Schiaffino desempeñó un papel decisivo en la formulación de un discurso sobre la modernidad artística en el país. Sus escritos —publicados en la prensa, en ensayos críticos y en intervenciones institucionales— constituyen un testimonio privilegiado de los debates que acompañaron la institucionalización del arte en la Argentina y la definición de sus horizontes estéticos.

Schiaffino se presentó públicamente como defensor de una concepción moderna del arte. Sus juicios sobre la enseñanza artística, su valoración de artistas contemporáneos y su insistencia en la necesidad de renovar los criterios estéticos parecen situarlo en correspondencia con las corrientes antiacadémicas que, desde mediados del siglo XIX, cuestionaron el fundamento clásico de la práctica artística. En este sentido, su discurso se inscribió en un clima intelectual marcado por la crítica a los dogmatismos académicos y por la reivindicación de una relación más directa entre el artista y la naturaleza. Sin embargo, una lectura detenida de sus escritos revela una tensión significativa entre ese posicionamiento moderno y la persistencia de categorías conceptuales heredadas de la teoría clásica del arte. Aun cuando cuestiona ciertos aspectos de la enseñanza académica, su crítica continúa articulándose en torno a nociones como la belleza, la armonía, la idealización de la naturaleza, la primacía del dibujo o el valor formativo del estudio del desnudo, ideas

que remiten a una tradición teórica de origen antiguo, consolidada desde el Renacimiento y sistematizada por la estética académica europea. Como ha señalado Salvatore Settis, este sistema clásico, de carácter normativo y con aspiración de universalidad, se orientó a establecer un horizonte conceptual para la producción y la valoración de las obras de arte.¹

El presente trabajo se propone examinar esta tensión en el pensamiento estético de Schiaffino, atendiendo particularmente a la presencia y reformulación de tópicos clásicos en sus escritos críticos. Más que interpretar estas recurrencias como simples supervivencias doctrinarias, se plantea la hipótesis de que constituyen el marco conceptual a partir del cual Schiaffino intentó conciliar la aspiración a una modernidad artística con un horizonte normativo heredado de la tradición europea. De este modo, su discurso revela no tanto una ruptura radical con el paradigma académico como una compleja operación de apropiación, selección y reconfiguración de sus categorías.

Desde esta perspectiva, el análisis de sus textos permite reconstruir los lenguajes críticos y los marcos conceptuales a través de los cuales se formularon los debates artísticos de fines del siglo XIX, así como las formas en que dichos lenguajes fueron apropiados y reformulados en el contexto cultural argentino. Tal como ha señalado Quentin Skinner² en sus estudios sobre historia intelectual, las ideas sólo adquieren pleno sentido cuando se examinan en relación con los vocabularios y convenciones discursivas disponibles

¹ Salvatore Settis, *El futuro de lo "clásico"* (Madrid: Abada, 2006).

² Quentin Skinner, *Visions of Politics. Volume I: Regarding Method* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

en el momento de su formulación. De manera similar, Roger Chartier ha subrayado la necesidad de considerar los textos como prácticas culturales situadas, atravesadas por tradiciones interpretativas y por condiciones históricas específicas de circulación y lectura.³

2. Encuentros entre pasado y presente

En *Evoluciones de la estética*, publicado en 1886, Schiaffino declaraba: *“El espíritu moderno ha sido víctima de todas las tradiciones; esclavizado hasta hace poco en la literatura, se ha conservado esclavo en lo que a las artes plástica se refiere”*.⁴ Estas palabras resonaban con la cita de Hippolyte Taine que encabezaba el texto: *“Ninguna edad tiene derecho de imponer su belleza a las edades que preceden; ninguna época tiene el deber de pedirla a las edades que preceden”*.⁵ Esta formulación introduce una concepción histórica de la belleza que cuestiona su carácter universal, pero no implica necesariamente una ruptura con el pasado, sino una redefinición de su estatuto en el presente. Este cuestionamiento al carácter universal y eterno de la belleza se explicitaba más adelante en el artículo, al señalar que desde el siglo XVI *“no se ha hecho otra cosa en todos los países que imitar a los griegos y al Renacimiento italiano, sin tener en cuenta para nada el curso de los siglos”*.⁶ Schiaffino consideraba, por tanto, equivocada aquella mirada que se volcaba hacia la tradición artística con afán imitativo. Sin

³ Roger Chartier, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Gedisa, 1992).

⁴ Eduardo Schiaffino, “Evoluciones de la estética”, *Sud-América* (Buenos Aires), 28 de agosto de 1886.

⁵ Sólo se hace referencia al título del libro. La cita es tomada de: Hippolyte Taine, *Essais de critique et d’histoire* (París: Hachette, 1866), 347.

⁶ *Op. Cit.* Schiaffino, “Evoluciones de la estética”

embargo, las últimas líneas del epígrafe de Taine invitaban a conocer y elogiar a ese pasado: *“Es preciso admirar lo que tenemos y lo que nos falta; hacer de otro modo que nuestros antepasados y elogiar lo que nuestros antepasados han hecho”*.⁷ En este sentido, Miguel Cané, en una misiva donde comentaba el artículo, prevenía al joven Schiaffino: *“se preocupa demasiado de la historia del arte, en detrimento del arte mismo, quiere saber demasiado lo que han hecho los demás”*.⁸ La réplica de Schiaffino a Cané evidenciaba su firme convencimiento sobre la necesidad ineludible de atender al arte pretérito:

[...] los anales de la historia conservados religiosamente y un amor universal retrospectivo por las obras de arte nos obligan a estudiar hasta comprenderlos, los medios de expresión que constituían las estéticas anteriores. Nos lo prueban a cada rato, no tenemos derecho a ignorarlas. Rafael fue considerado grande por la mayoría de los críticos después que estudió a los griegos.⁹

Este pasaje resulta particularmente significativo, ya que revela que, aun en el marco de su crítica a la imitación, Schiaffino concibe el estudio del pasado como una instancia formativa ineludible, lo que introduce una inflexión respecto de un antiacademicismo radical. De modo que si el epígrafe, mediante la cita de Taine, invitaba a conocer el pasado, la misiva a Cané reforzaba la idea al pregonar asimismo el estudio de ese pasado con el fin de comprender sus lógicas estéticas, sus medios de expresión. Esta idea nos

⁷ *Ibidem*.

⁸ Eduardo Schiaffino, borrador de carta a Miguel Cané, 13 de enero de 1887, Museo Nacional de Bellas Artes, Documentación y Registro, Fondo Eduardo Schiaffino.

⁹ *Ibidem*.

permite aproximarnos al rol formativo que atribuía a la tradición en la formación del artista contemporáneo.

En el discurso de Schiaffino la categoría de moderno se oponía a la de académico, y ambas resultaban operativas para catalogar a los artistas contemporáneos y para manifestar su propia posición estética. Al publicar en noviembre de 1893 en *La Nación* una serie de reseñas críticas sobre la exposición que había organizado en el palacio Hume, establecía nítidamente sus criterios al respecto. En el artículo consagrado a la primera sala, tras describir las pinturas antiguas, llegaba a *Liseuse* de William-Adolphe Bouguereau, que “nos trae de lleno a la pintura contemporánea, aun cuando no a la pintura moderna”¹⁰; en contraste, *Danza de arlequín* de Edgar Degas era “sin duda la nota más moderna entre las pinturas de la exposición”.¹¹ A continuación, se desplegaban las razones de dicha afirmación: “se trata de un artista personal (vulgo revolucionario), de la talla de Delacroix, de Manet, de Millet o de Courbet [...] no incurre en el error de representar la velocidad de los cuerpos por medio del detalle”, motivo por el cual “la gente considera la obra de este artista completamente absurda, condenándola sin remisión”.¹² La valoración de Degas como moderno se construye así en oposición al academicismo, pero a partir de criterios que no prescinden completamente de parámetros tradicionales de juicio. Hacia el final del artículo la contraposición de estos extremos del arte del siglo XIX era explicitados claramente al plantear que las obras de Degas “que a primera vista

¹⁰ Eduardo Schiaffino, “En el Palacio Hume. La exposición artística de caridad. Sala I,” *La Nación* (Buenos Aires), 6 de noviembre de 1893.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

parecen apenas abocetadas, representan sumas de observación, de talento y de trabajo que algunos triunfadores como Bouguereau por ejemplo, no habrán conocido en su larga carrera.”¹³ En el tercer artículo sobre la exposición, Schiaffino comentaba otra obra de Bouguereau, *Primer duelo*, y explicitaba su juicio negativo, en razón de la particular relación que el artista francés establecía con la tradición. De modo que Degas era ubicado en la categoría de moderno, y se lo comparaba con Eugène Delacroix (1798-1863), Édouard Manet (1832-1883), Jean-François Millet (1814-1875) y Gustave Courbet (1819-1877), artistas franceses que, de diversas maneras, habían cuestionado o planteado alternativas respecto a la tradición académica francesa, y se lo contraponía con Bouguereau, asociado con la academia y sus estrategias de enseñanza basadas en la emulación del arte antiguo o renacentista. Sin embargo, en el mismo artículo los dibujos de Degas eran considerados *“dignos por su nobleza y corrección de los más grandes dibujantes del Renacimiento.”*¹⁴ Este reconocimiento resulta revelador, en tanto muestra que incluso en la exaltación de un artista moderno como Degas, Schiaffino recurre a categorías valorativas propias de la tradición clásica, como la *“nobleza”* y la *“corrección”*.

Schiaffino manifestaba así una concepción compleja del término moderno que implicaba las ideas de ruptura con la academia —institución asociada a un *“lenguaje helado”* basado en el arte del pasado— y al mismo tiempo algún tipo de relación o continuidad respecto a ese pasado europeo prestigiado por la historia del arte.

¹³ *Ibidem*

¹⁴ *Ibidem*

El entramado de sentidos en que Schiaffino urdió pasado y presente se entiende en el complejo contexto de los debates artísticos del siglo XIX. Si bien hacia mediados de siglo el artista moderno era definido como aquel que ya no se sometía a la autoridad de la tradición, los posicionamientos en la escena no se agotaban en esta actitud. Se han identificado en la época perspectivas más complejas de intelectuales que, en palabras de Marshal Berman eran “*enemigos y entusiastas de la vida moderna, en incansable lucha cuerpo a cuerpo con sus ambigüedades y sus contradicciones*” (1988:4). En este sentido, como observó Matei Calinescu, hacia las décadas centrales del siglo XIX —especialmente en Francia— la concepción del arte atravesó un momento particular en el que la antigua noción de belleza universal se redujo hasta alcanzar un precario equilibrio con su concepto antagónico moderno: la belleza de lo transitorio.¹⁵

3. Formulación de una posición crítica

Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento constituyó en 1883 la presentación pública de Schiaffino, en la que explicitaba su postura sobre diversos temas: el progreso económico de Buenos Aires y la ausencia de su correlato espiritual; la necesidad de respaldo oficial para alcanzar tal desarrollo; los augurios de grandeza artística debido al predominio local de la raza latina; la ignorancia de quienes veneraban el arte antiguo sin apreciar las virtudes del moderno; y la urgencia de un museo público de arte, concebido como “una

¹⁵ Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham: Duke University Press, 1987).

provechosa cátedra de enseñanza para las clases sociales".¹⁶ Sin embargo, el asunto específico de la enseñanza académica o de sus principios estéticos aún no formaba parte de su discurso.

Luego de su paso por Venecia y ya instalado en París, Schiaffino visitó en 1885 la *École des Beaux-Arts*¹⁷ y escribió para *El Diario* un extenso y minucioso artículo sobre sus instalaciones y prácticas de enseñanza. El texto retomaba uno de los temas centrales de *Apuntes...*, el apoyo estatal al desarrollo artístico: "*Es sabido que el gobierno francés es de todos los gobiernos del mundo el que mas [Sic.] se preocupa de propender al progreso del arte*".¹⁸ Nuestro autor no ahorraba en elogios respecto a la institución oficial francesa: "Esta enseñanza artística á [Sic.] todos accesible. Colocada bajo la vigilancia inteligente de un ministerio especial, recorre la entera escala y conduce a todos los refinamientos del arte".¹⁹ Luego de una extensa descripción de las colecciones de calcos antiguos greco-latinos y renacentistas, Schiaffino reconocía la importancia de estas piezas en la enseñanza:

Si enumero aunque superficialmente las reproducciones fieles de las obras de arte de todos los siglos y de todas las escuelas, que permiten a los habitantes de esta capital hacerse una idea del arte en general y estudiarlo sin salir de París con solo frecuentar la Escuela de que hablo, es á fin de mostraros la verdad de mi aseveración al

¹⁶ Zig-zag [Eduardo Schiaffino], "Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento," *El Diario* (Buenos Aires), 18 de septiembre de 1883.

¹⁷ Esta institución de enseñanza artística derivaba de la *Académie royale de peinture et de sculpture* de Francia, fundada en 1648 durante el reinado de Luis XIV.

¹⁸ Eduardo Schiaffino, "El arte en París," *El Diario* (Buenos Aires), 18 de marzo de 1885, 5.

¹⁹ *Ibidem*

reconocerle á l'Ecole des Beaux-Arts la primacía entre las Academias del mundo.²⁰

El tono de la reseña era enteramente elogioso, Schiaffino no manifestaba en su artículo crítica alguna a los métodos de enseñanza académicos ni al uso de calcos del arte del pasado en la formación del artista. Presentaba a sus profesores, Hebert, Bonnat, Bougureau, Cabanel, Delaunay, Chapu, Mercié y Falguière como “*notabilidades artísticas*” y señalaba que la academia propiciaba el desarrollo individual:

Los alumnos de la Escuela que estudian pintura o escultura son libres de elegir entre los tres talleres (para cada arte) dirigidos por otros tantos profesores miembros del Instituto; de esta manera se considera en lo posible el temperamento de cada cual.²¹

Al poco tiempo de publicados estos escritos Miguel Cané envió a Schiaffino una carta en la que ponía en cuestión sus convicciones, advirtiéndole al joven pintor respecto a la negativa influencia de la academia francesa: “*Defiéndase en la Escuela de Beaux-Arts de la tradición consagrada, no se atarde [Sic.] en las Venus y los Martes*”.²² En otra misiva del año siguiente le señalaba en la misma línea: “*La belleza no es eterna, cada siglo debe ser un camaleón que se revista de los colores del medio que atraviesa*”.²³ Cané cuestionaba así en estas reflexiones el principio académico de la imitación de los modelos del pasado. Como señala Philip Hotchkiss

²⁰ *Ibidem*

²¹ *Ibidem*

²² Miguel Cané, carta a Eduardo Schiaffino, 15 de marzo de 1885, Museo Nacional de Bellas Artes, Documentación y Registro, Fondo Eduardo Schiaffino

²³ Miguel Cané, carta a Eduardo Schiaffino, 14 de octubre de 1886, Museo Nacional de Bellas Artes, Documentación y Registro, Fondo Eduardo Schiaffino

Walsh, la enseñanza académica se instituyó con el propósito de consolidar un canon articulado de maestros y prácticas, orientado a perpetuar un estándar inmutable de logros artísticos. De este modo, dicho estándar se conformó a partir del arte de la antigüedad clásica y el Alto Renacimiento italiano. El arte, en consecuencia, se concibió como una constante transhistórica.²⁴

Identificamos en estos planteos de Cané una crítica al academicismo clasicista —basado en la idea de un pasado modélico a imitar— que no implica una negación de los valores clásicos greco-latinos. En el contexto de los debates sobre la identidad nacional ante los cambios económicos y sociales de fin de siglo en la Argentina, Cané, como parte de la intelectualidad porteña y de la élite dirigente, pregonaba por una vuelta a una totalidad perdida, un retorno a una armonización entre el conocimiento, la moral y la estética. En este sentido el proyecto de Cané propuso la educación de las élites en base a los estudios clásicos.²⁵ En un discurso pronunciado en 1901, siendo decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, definía su noción de la formación clásica:

Entiendo por estudios clásicos la especial manera de cultivar el espíritu de los hombres durante la infancia y la adolescencia, puesta en práctica en el mundo occidental a partir del Renacimiento, sistema que, combinando la luz griega y el poder de organizar de los romanos con la

²⁴ Philip Hotchkiss Walsh, “Viollet-le-Duc and Taine at the École des Beaux-Arts: on the first professorship of art history in France,” in *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline*, ed. Elizabeth Mansfield (London: Routledge, 2002).

²⁵ Oscar Terán, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910): Derivas de la cultura científica* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008).

fuerza moral del cristianismo, ha dado por resultado la civilización actual.²⁶

4. La formulación del antiacademicismo

En consonancia con las ideas de Cané y en el contexto de los debates contemporáneos europeos sobre la enseñanza artística,²⁷ en los años sucesivos el discurso de Schiaffino desplegó un abierto y beligerante antiacademicismo. En 1886 publicaba el ya mencionado *Evoluciones de la estética*, donde exponía una idea que sería desde entonces central en su pensamiento: la crítica a la relación imitativa entre el arte del pasado y el del presente, origen de la falta de originalidad y el convencionalismo.

Si se comparan las diferentes escuelas o eslabones de una misma cadena que se continúa al través del tiempo y el espacio, hallamos que cada solución de continuidad provoca el desarrollo de un arte original (único admisible) [...] El Egipto, según Diodoro de Sicilia, forma los primeros artistas griegos [...] pronto se borra de su recuerdo la fórmula grandiosa, solemne del arte egipcio, escapa así a la imitación, y acaba por inventar a su vez una fórmula propia.²⁸

²⁶ Miguel Cané, “La enseñanza clásica” (discurso pronunciado el 20 de octubre de 1901 en el acto de colación de grado en la Facultad de Filosofía y Letras), citado en Terán, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910): Derivas de la cultura científica*, 77.

²⁷ Las reformas introducidas en la enseñanza académica francesa desde 1863 —que garantizaron la independencia de la escuela respecto al gobierno— se podrían inscribir en los debates sobre la modernización de estas instituciones en el ámbito europeo. Sin embargo, como señala Luxenberg, a pesar del ímpetu progresista, en la *École des Beaux-Arts* la instrucción en las clases y los talleres no cambió significativamente. Luxenberg, “Originality and Freedom: The 1863 Reforms to the École des Beaux-Arts and the Involvement of Léon Bonnat.”

²⁸ *Ibidem*

Y en perspectiva histórica Schiaffino reconocía en el Renacimiento el origen del problema de la creación artística en base a modelos del pasado, específicamente greco-latinos:

Pero comienza el siglo XVI y con él la segunda época del renacimiento, que según unos señala el apogeo del arte y según otros la decadencia. Qué es lo que da lugar a esta profunda divergencia de opiniones? La evolución estética iniciada por Rafael y Miguel Angel arrebatados de admiración al ver surgir de tierra los primeros fragmentos de la escultura greco-romana, abandonan la senda recorrida por los primitivos, el ideal cristiano, para echarse en los brazos del paganismo [...] Desde entonces hasta nuestros días [...] salvo raros ejemplos de individualidades aisladas, no se ha hecho otra cosa en todos los países que imitar a los griegos y al Renacimiento italiano [...] ²⁹

Estas líneas incluían una nota a pie de página en la que se citaba el libro *Pre-Raphaelitism* de John Ruskin, publicado en 1851: “[...] los cuadros religiosos de Rafael ya no tienen nada de la expresión de misticismo y de fé [Sic.] intensa que iluminan las obras imperfectas de los Orcagna, los Cimabue y los Giotto”.³⁰ El fragmento elegido daba cuenta de una de las fuentes de sus reflexiones.

En la mencionada carta a Cané de 1887, Schiaffino recurría a Ruskin para argumentar la clasificación de Pierre Puvis e Chavannes y Jean-François Millet como pintores modernos y recurría a la categoría de naturalismo. Dos años después desplegaba en el artículo *La pintura moderna* para el diario *Sud América* un esbozo panorámico del siglo XIX que incluía

²⁹ *Ibidem*

³⁰ *Ibidem*

al arte francés, italiano y español. Interpretaba en el texto que hacia las primeras décadas del siglo las tres naciones habían caído bajo el imperio del clasicismo: *“Entonces la pintura europea se arrastraba penosamente en imitaciones serviles: la tradición imperaba. Velázquez se había vuelto un desconocido, Rembrandt era considerado un leproso: originalidad no existía.”*³¹ Sin embargo:

Los años pasaron y cuando la escuela francesa bifurcó de la senda común, creando una nueva senda, la Francia se encontró sola; si entonces miró para atrás pudo ver a la Italia y a la España girar en el círculo vicioso del convencionalismo.³²

En este esquema histórico del surgimiento del arte moderno, los vicios de la imitación y el convencionalismo se presentaban como la antítesis de la pintura moderna, aquella gestada al aire libre y mediante la observación de la naturaleza, del estudio de la luz y el color.³³ En este sentido, Manet era para Schiaffino uno de los puntos de inflexión del siglo. Esta postura da cuenta de su imbricación en los debates en el seno del campo artístico parisino. En un artículo traducido por Schiaffino de quien había definido como *“mon très chère maître”* [mi muy querido maestro],³⁴ Pierre Puvis de Chavannes, el pintor francés sostenía que admiraba a los maestros pero: *“[...] no he envejecido en los museos [...] estaba demasiado ansioso por dar libertad a lo*

³¹ Eduardo Schiaffino, “La pintura moderna”, *Sud América*, 13 de noviembre de 1889, 11.

³² *Ibidem*

³³ En el artículo Schiaffino explica los cruces entre la ciencia y el arte moderno en el surgimiento del arte moderno. Menciona los descubrimientos en la teoría del color de Michel Eugène Chevreul.

³⁴ Eduardo Schiaffino, [Borrador de carta a Pierre Puvis de Chavannes desde Buenos Aires], 16 de junio de 1896, Archivo General de la Nación, Archivo Schiaffino, Legajo 3325.

que se agitaba dentro de mí [...] es preciso que el escritor, el artista, invente su estilo".³⁵ Así, Puvis de Chavannes —exponente del Simbolismo francés— manifestaba una concepción del arte de trasfondo romántico, afín a la de Schiaffino, en la cual se valoraba la expresión de la individualidad por sobre la copia de las obras del pasado.

En el mismo año de *La pintura moderna*, Schiaffino publicaba otro artículo en el mismo diario, en el cual diferenciaba, ahora sí claramente, los principios de las academias libres y los de las oficiales, "*siempre clásicas y por lo tanto rutinarias*".³⁶ Unos meses después arremetía directamente contra la *École des Beaux-Arts* a la que definía ahora como "*mezquita inmolada del clasicismo, en donde aun se conserva celosamente el viejo ritual de los «maestros»*"³⁷ y luego agregaba, "*Hay que tener en cuenta que la Escuela de Bellas Artes es el último baluarte de la convención artística*".³⁸

5. Principios clásicos en el discurso de Schiaffino: persistencias del canon

El antiacademicismo explícito de Schiaffino seguiría manifestándose en su producción textual en Buenos Aires desde su regreso en 1891. En 1906 condenaba en *La Nación* a la tradición "*dogmática*" académica en lo concerniente al rol del arte del pasado en la producción del contemporáneo:

³⁵ Eduardo Schiaffino, "La estética de Puvis de Chavannes. La palabra del maestro", *El Tiempo*, 27 de octubre de 1898, 12.

³⁶ Eduardo Schiaffino, "Punto final", *Sud América*, 19 de diciembre de 1889, 8.

³⁷ Eduardo Schiaffino, "Los maestros japoneses", *Sud América*, 1 de julio de 1890, 12.

³⁸ *Ibidem*

La masa del público, todos aquellos que no han razonado nunca sobre estas materias [...] suponen ingenuamente que hay un patrón estético, un arquetipo para la escultura y otro para la pintura [...]. Les ha sido impuesto desde la primera mitad del siglo XIX, por el exclusivismo de las academias y la pedantería de los teorizadores, que pretendieron y lograron por algún tiempo fijar la trayectoria de la luz en el cielo de Grecia, y redujeron a preceptos dogmáticos lo que antes y después había sido libre expresión del sentimiento humano.³⁹

Sin embargo, la “*libre expresión del sentimiento humano*” enunciada por Schiaffino tendría claros límites en sus reseñas críticas sobre el Impresionismo o los movimientos de vanguardia. En mayo de 1912, ya instalado en Dresde como cónsul, enviaba a *La Nación* un artículo sobre la *Gran Exposición de Arte*⁴⁰ celebrada en esa ciudad. El texto comenzaba con un recorrido por “*las principales fases de la evolución artística moderna*”.⁴¹ En primer lugar, se refería a “*las doctorales academias*” cuyo objetivo en el arte era “*la imitación de los modelos*” de la “*estatuaria griega y romana*” y de “*los lienzos más correctos del Renacimiento italiano*”.⁴² Como consecuencia de estos modelos de enseñanza, explicaba el artículo, los artistas habían caído en “*el culto de lo bonito, que es el arte de la afectación de la belleza*”.⁴³ La siguiente etapa superadora, ejemplificada con Delacroix, los prerrafaelitas ingleses y Courbet, optó por la “*expresión individual*” y “*la observación directa de la vida*”, así “*La*

³⁹ Eduardo Schiaffino, “La orientación del arte”, *La Nación*, 28 de diciembre de 1906, 9.

⁴⁰ *Die Grosse Kunstausstellung*

⁴¹ Eduardo Schiaffino, “La exposición artística de Dresde y la lucha por la originalidad”, *La Nación*, 18 de junio de 1912, 11. (La fecha del envío señalada en el artículo es mayo de 1912)

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

revolución estética estaba consumada [...] Ya no se necesitaba ser bello, es decir, correcto”.⁴⁴ A continuación, les llega el turno a los impresionistas que “*por odio a los «patrones» (poncifs) proscribieron lo bello del arte*” concluyendo que “*La definición del arte vuelve a cambiar, ya no es más: el culto de la belleza, ni tampoco el de la expresión, ni siquiera el del individuo, desde entonces es lisa y llanamente el culto de lo feo*”.⁴⁵ Schiaffino planteaba entonces que el proceso que había atravesado el arte a lo largo del siglo XIX implicaba una “*antítesis*” de dos extremos, el academicismo dogmático y el Impresionismo, ambos igualmente condenables. Luego del señalamiento del culto generalizado a la fealdad, se refería en el mismo artículo puntualmente a la exposición de Dresde: “*de dos salas una es un museo del horror*”, una “*pesadilla*”. Al comentar la obra *Muerte y vida* de Gustav Klimt⁴⁶ concluía: “*no es posible juzgarlo como un cuadro, no hay unidad de composición, ni profundidad ambiente, ni claridad de concepto, ni siquiera delimitación de personajes [...] convengamos en que es un fracaso*”.⁴⁷

El señalamiento de la falta de unidad de composición, de autonomía formal de sus partes, de claridad y de mimesis en la obra de Klimt evidenciaba las bases teóricas del juicio de Schiaffino. Reconocemos en este planteo un discurso de carácter normativo basado en algunos tópicos de la teoría clásica del arte que, de origen greco-latino y reformulación renacentista, fue asimilada por las academias desde el siglo XVII. Hacia el final de su carrera diplomática Schiaffino fue

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Gustav Klimt, *Muerte y vida*, 1908, óleo sobre tela, 180 x 200 cm, Museo Leopold, Viena.

⁴⁷ *OP. CIT.* Schiaffino, “La exposición artística de Dresde y la lucha por la originalidad”

designado cónsul en Atenas. En su autobiografía se refirió a esta posibilidad de contemplar los restos de la tradición griega como obra del destino luego de una larga vida dedicada al arte:

En 1931 el Gobierno Provisional le nombró Cónsul General en Grecia, lo que le permitió coronar su carrera en la serena contemplación de los mármoles griegos, como si después de haber visto de cerca y paulatinamente las más nobles manifestaciones del arte medieval, las del Renacimiento, las de los tiempos modernos y el desbarajuste de los actuales ismos cuyo lógico remate es la arquitectura de Le Corbusier, un destino propicio hubiera querido mostrarle desde la cima de la Acrópolis el alfa y omega del arte.⁴⁸

El arte clásico es entendido en el texto como “*el alfa y omega del arte*”. Esta metáfora bíblica del arte griego se torna singularmente significativa al presentarse en el mismo párrafo que refiere a las vanguardias. En esta reflexión a modo de fin de recorrido, de recapitulación de una vida de atenta observación y estudio de las producciones artísticas de diferentes épocas, Schiaffino no se enfrentaba ya a la academia como en los primeros años del siglo, sino al “*desbarajuste de los actuales ismos*” exponiendo explícitamente los componentes clásicos de su pensamiento. Esto no implicaba un reposicionamiento intelectual, sino un movimiento en la escena artístico que hizo más evidentes sus convicciones.

⁴⁸ Eduardo Schiaffino, “Biografía”, s/f [ca. 1933], texto mecanuscrito, manuscrito lee “Inédito”, firmado por Schiaffino (La fecha probable sería 1933 ya que menciona al libro *La pintura y la escultura en la Argentina*). Archivo General de la Nación, Fondo Eduardo Schiaffino, Legajo 3340, p. 15.

Hacia esos años, en 1933, Schiaffino rememoraba en *La pintura y la escultura en la Argentina* el juicio que había tenido sobre la obra de Bouguereau en la exposición del Palacio Hume cuarenta años antes, lamentándose en tercera persona de haber sido tan severo con el académico pintor francés:

[...] su juicio sobre Bouguereau, expresado crudamente cuando tramontaba su celebridad, fue demasiado severo. A Bouguereau hay que juzgarlo ahora, después que los cubistas, los expresionistas, y los otros contorsionistas han hecho tabla rasa con la composición, el dibujo y la pintura [...] ⁴⁹

De modo que reconocemos en los textos de Schiaffino una complejidad, un solapamiento de niveles discursivos. Como pudimos comprobar, abrazó desde su juventud el tópico moderno de la lucha contra la imitación de modelos del pasado y la prédica por un arte que manifestara la individualidad, sin embargo, estas ideas coexistieron en sus críticas, artículos en la prensa y textos históricos, con nociones “*intemporales*” del repertorio teórico clásico.

El estudio de los textos de Schiaffino demanda trascender una lectura antitética y reconocer la compleja red de significados que en el siglo XIX definió las categorías de arte académico y moderno. En este sentido Albert Boime identificó en estos años de duros embates contra las nociones académicas la singular perspectiva de aquellos “*pintores que se esforzaron por conciliar las tendencias vanguardistas y conservadoras*”, es decir, que

⁴⁹ Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en la Argentina* (Buenos Aires: Edición del autor, 1933), 44.

experimentaron un sentido de independencia personal sin la intención de renunciar a los principios clásicos.⁵⁰

6. Consideraciones finales

La indagación en los escritos de Eduardo Schiaffino permite advertir que las tensiones señaladas no constituyen una simple contradicción interna ni un tránsito inconcluso hacia la modernidad, sino el núcleo mismo de su pensamiento estético. Su antiacademicismo, lejos de implicar una ruptura absoluta con la tradición, se articula como una crítica dirigida a los usos dogmáticos y reproductivos de la academia, particularmente a la imitación mecánica de modelos del pasado. Sin embargo, esa impugnación convive con la persistencia de un horizonte normativo enraizado en categorías clásicas que continúan operando como criterios de inteligibilidad y valoración de lo artístico.

Así, la apelación de Schiaffino a la observación directa de la naturaleza, a la expresión individual y al rechazo del convencionalismo no supone la negación de la tradición, sino su reinscripción en un nuevo marco conceptual. El estudio del pasado, entendido como acceso a los medios de expresión de las estéticas anteriores, se presenta como condición de posibilidad para la formación del artista moderno, antes que como un obstáculo. En este punto, su postura se aproxima a aquellas que en el siglo XIX se debatieron en una relación ambivalente con la modernidad, combinando impulso transformador y apego a formas heredadas.

⁵⁰ Albert Boime, "Thomas Couture and the Evolution of Painting in Nineteenth-Century France", *The Art Bulletin*, 51, no. 1 (1969), 48, <https://doi.org/10.2307/3048586>.

El pensamiento estético de Schiaffino revela una operación compleja de mediación cultural: la construcción de una idea de modernidad artística en la Argentina que no renuncia al legado europeo, sino que lo reconfigura selectivamente. Su discurso, solapado con el proceso de institucionalización del arte en la Argentina, no se cimentó sobre una ruptura radical con la academia, sino sobre una negociación constante con sus principios, en la que el *ethos* clásico continuó funcionando como fundamento y límite de lo moderno.

7. Referencias

BOIME, Albert. "Thomas Couture and the Evolution of Painting in Nineteenth-Century France". *The Art Bulletin* 51, no. 1 (1969): 48-56.
<https://doi.org/10.2307/3048586>.

CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1992.

HOTCHKISS WALSH, Philip. "Viollet-le-Duc and Taine at the École des Beaux-Arts: on the first professorship of art history in France." In *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline*, editado por Elizabeth Mansfield. London: Routledge, 2002.

LUXENBERG, Alisa. "Originality and Freedom: The 1863 Reforms to the École des Beaux-Arts and the Involvement of Léon Bonnat." *Nineteenth-Century Art Worldwide* 16, no. 2 (2017).
<https://doi.org/10.29411/ncaw.2017.16.2.3>.

SKINNER, Quentin. *Visions of Politics. Volume I: Regarding Method*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

SCHIAFFINO, Eduardo. "Evoluciones de la estética." *Sud-América* (Buenos Aires), 28 de agosto de 1886, 9.

SCHIAFFINO, Eduardo. “En el Palacio Hume. La exposición artística de caridad. Sala I” *La Nación* (Buenos Aires), 6 de noviembre de 1893.

SCHIAFFINO, Eduardo. “En el Palacio Hume. La exposición artística de caridad. Sala III.” *La Nación* (Buenos Aires), 13 de noviembre de 1893.

SCHIAFFINO, Eduardo. «Punto final». *Sud América*, 19 de diciembre de 1889, 8.

SCHIAFFINO, Eduardo. «La pintura moderna». *Sud América*, 13 de noviembre de 1889, 11.

SCHIAFFINO, Eduardo. «Los maestros japoneses». *Sud América*, 1 de julio de 1890, 12.

SCHIAFFINO, Eduardo. «La estética de Puvis de Chavannes. La palabra del maestro». *El Tiempo*, 27 de octubre de 1898, 12.

SCHIAFFINO, Eduardo. “La orientación del arte”. *La Nación*, 28 de diciembre de 1906, 9.

SCHIAFFINO, Eduardo. *La pintura y la escultura en la Argentina*. Buenos Aires: Edición del autor, 1933.

SETTIS, Salvatore. *El futuro de lo “clásico”*. Madrid: Abada, 2006.

TERÁN, Oscar. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910): Derivas de la cultura científica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

“Una obra necesaria. Estímulo de las Bellas Artes”. *La Nación*, 3 de agosto de 1892, 11.

ZIG-ZAG [Eduardo Schiaffino]. “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento.” *El Diario* (Buenos Aires), 18 de septiembre de 1883.