

AÑO 1 N°1 PRIMAVERA 2012

DOSSIER

Consumo, coleccionismo y *operadores culturales*: el caso de Miguel Cané
María Isabel Baldasarre

Este artículo rastrea la figura del "operador cultural", generalmente asociada con el mundo del arte contemporáneo, planteando en qué punto desde fines del siglo XIX existieron personajes que ocuparon estos roles múltiples dentro del escenario artístico local. Se centra en el caso de Miguel Cané, quién actuó como sostenedor de artistas, consumidor de arte, crítico e intermediario de coleccionistas, y observa cuáles fueron sus estrategias y elecciones estéticas, así como la función que adjudicó a los miembros de su clase en la institucionalización de las artes en la Argentina.

Hace poco tuve oportunidad de participar en una clínica sobre el nuevo coleccionismo de arte que se desarrolla actualmente en Argentina. En este foro, distintos coleccionistas comparten sus experiencias sobre el armado de su colección. Indefectiblemente los relatos comienzan con la fecha, obra o hito fundacional que dio origen a las primeras compras, las idas y vueltas en pos de la adquisición de una obra esquivada o "difícil" y lo más importante cómo se fueron desplegando las operaciones de selección que terminaron por definir el perfil del conjunto de obras reunidas. Me sorprendió escuchar que en sus historias perviven muchos de los tópicos asociados al coleccionismo desde el siglo XIX, como por ejemplo el vincular el consumo artístico con una suerte de gozo verdadero y desinteresado: "es la actividad que más me hace vibrar y me apasiona de todas las que hago" sostuvo uno de los coleccionistas, joven muy exitoso y emprendedor en su rubro. Del mismo modo, estos noveles coleccionistas reconocen que el abarrotamiento es un rasgo que sus casas comparten con las residencias de la elite decimonónica. Todos los sitios de la casa tienen jerarquía sobre todo cuándo, al igual que aquellos que los antecedieron, las ansias de posesión no se sacian sino que parecen acrecentarse con cada nueva compra.

Sin embargo, en los relatos de estos nuevos actores la primera zambullida en el "mundo del arte" aparece como "traumática", es "difícil aprender sobre arte sin darse golpes" o evitar las malas elecciones y los "precios excesivos". Y allí es donde surgen las figuras de los asesores, los curadores, aquellos que -cumpliendo en rol más o menos orgánico- aportan su *know how* para delinear un perfil de colección y asesorar a quiénes adquieren.

En su reciente libro traducido al español, la socióloga francesa Raymonde Moulin, propone al actor cultural y económico múltiple como un operador central para entender el fenómeno de mundialización del mercado del arte.¹ Si bien es evidente que el escenario artístico mundial ha alcanzado una dimensión inédita, tanto en términos geográficos como en volumen de obras y dinero en juego, es posible instalar aquí varias preguntas en relación con el surgimiento de estos intermediarios y más específicamente sobre su rol en la escena local. En otras palabras: ¿son estos agentes exclusivos de la escena artística contemporánea? ¿No hubo desde los inicios de la actividad artística personajes que funcionaron como mediadores entre quiénes compraban y quiénes producían arte? En la historia del coleccionismo local no podemos deslindar al conjunto de pintura italiana presente en la colección del rosarino Juan Bautista Castagnino de la acción del pintor Luigi De Servi,² así como el crítico italiano Lionello Venturi tuvo un rol central al asesorar primero a Torcuato Di Tella y luego a su hijo Guido en sus compras de arte europeo pasado y contemporáneo,³ del mismo modo que el conjunto de obras vanguardistas formado por Ignacio Pirovano no es concebible sin la guía marcada por su amigo, el artista concreto, Tomás Maldonado.⁴ Productivos intercambios que han sido estudiados a fondo en trabajos señeros de colegas.



Retrato de Miguel Cané aparecido en *La Ilustración Sud-Americana*

No me interesa aquí hacer un simple ejercicio retrospectivo para rastrear si a fines del siglo XIX la figura del "operador cultural" tuvo sus antecedentes o su prehistoria. Lo que me propongo, por el contrario, es analizar con detenimiento el caso de un personaje que, a través de sus escritos, sus viajes, sus selecciones estéticas y sus compras orientó el gusto de

algunos de sus pares. Examinar cuáles fueron sus mecanismos distintivos de acción, y dejar abierto el debate sobre si dichas asociaciones o afinidades todavía continúan activas o vigentes.

Como todo miembro de la clase dirigente finisecular, Miguel Cané (1851-1905) desarrolló múltiples ocupaciones – alternativamente o en forma paralela– entre las que se cuentan las de escritor y periodista y cargos públicos como diputado, embajador, intendente de Buenos Aires, ministro y docente universitario. Sin duda, su rol como especialista en arte es una de sus facetas menos conocidas y quizás más “informales” de su personalidad pero no por ello menos significativa o programática a su proyecto. En este sentido, era frecuente entre los miembros de la elite cultivar algún tipo de veledad artística, ya fuese hacia el más extendido consumo musical pero también respecto de las artes plásticas. En el caso de Miguel Cané, veremos cómo el arte fue un elemento recurrente en su biografía, rastreable a través de sus escritos y su correspondencia, al punto de posicionarlo como un crítico fino y receptivo, dispuesto a ir más allá de las versiones convencionales para mirar con ojos y criterios propios incluso a las obras reputadas. Pasemos al análisis de sus encuentros con las artes visuales.

A comienzos de la década de 1870, un joven Cané, hacía poco egresado del Colegio Nacional de Buenos Aires, concretó el primero de una serie de contactos sostenidos con Europa. ⁵ En estos viajes, realizados entre esta fecha y el fin del siglo, el arte fue una presencia constante, que emergía en cada uno de sus tránsitos por las capitales artísticas del viejo mundo. Propongo que estas notas sean leídas en diálogo con el resto de su fragmentaria producción literaria que abunda en consideraciones sobre el cultivo de las bellas artes, muchas de ellas con una vocación eminentemente polémica y por momentos normativa. ⁶ Es decir, Cané tiene en mente orientar la mirada de sus pares, desligarla de muchos saberes pre-adquiridos y –como se volverá evidente en el último texto que se analiza en este artículo– y concientizar acerca de la relevancia que el apoyo de los particulares hacia las bellas artes tiene para el desarrollo de una nación.

A primera vista, Cané aparece como un hombre sumamente receptivo a las tendencias plásticas más contemporáneas, al tiempo que su mirada, caracterizada por una gran especificidad en materia de bellas artes, lo distingue de aquella admiración más generalizada que reinaba entre su grupo de pertenencia. En este sentido, no debemos pasar por alto la amistad que Cané estableció con varios de los actores centrales del campo artístico porteño, como fueron el pintor y futuro director del Museo Nacional de Bellas Artes Eduardo Schiaffino y el abogado, político y coleccionista de arte moderno Aristóbul del Valle.

En 1872, recién llegado de su primer viaje europeo, Cané consideraba a “la contemplación de la belleza artística” como uno de los placeres más dulces del espíritu, al tener el “don especial de hablar al sentimiento con la misteriosa voz de la simpatía poética”. Luego, armaba una apretada síntesis de la historia del arte que incluía como pináculos a la Antigüedad y al Renacimiento.

Varios elementos que retornan posteriormente se vislumbran en este ensayo temprano. Más allá de la escala valorativa que pervive en otros textos relativos al arte, el literato destaca aquí dos períodos históricos en los que encuentra que los artistas reproducen “el sentimiento general de la sociedad” en la que vivían, al seguir “la corriente impetuosa de su tiempo”. Esta vinculación entre el arte y su contemporaneidad es una matriz que reaparece cada vez que Cané busque validar y dar cuenta de las producciones que más lo atraen. A su vez, este texto postula la utilidad que Cané concede a las bellas artes. “El arte en esas épocas de uniformidad de pensamiento, ocupa un puesto culminante en el movimiento intelectual del mundo; todos lo comprenden, y todos lo necesitan, porque en ese estado de excitación del espíritu, las emociones agradables son como el fresco rocío de la noche sobre la frente del fatigado viajero”. ⁷

Unos años más tarde, en 1881, Miguel Cané emprendió su periplo más emblemático que dio como resultado su libro *En viaje*. Enviado con un cargo diplomático a Venezuela y Colombia, y acompañado por Martín García Merou (1862-1905) como secretario, Cané debió pasar por Europa donde aprovechó para consagrar dos capítulos a lo visto en París y Londres. Las digresiones sobre arte que esbozó en estas ciudades son breves pero muy significativas.

En este sentido, si contraponemos las notas artísticas vertidas por García Merou como parte del mismo itinerario hallamos una mirada mucho más convencional, imbuida de la fascinación inocultable que el joven siente al presenciar, por primera vez, el espectáculo de la calle y los museos parisinos.

Todo me encantaba en el boulevard [...] A cada paso encontraba nuevos testimonios de amor al arte y á la belleza. Las pinturas vigorosas y resaltantes precedían á las antigüedades, á esas tiendas de *bric-à-brac* que me hacían recordar la primera escena de una de las más admirables novelas de Dickens [...] Más lejos, algunos vasos de Sèvres antiguos, entre una colección de alhajas de bronce, pescadas en el Sena, y algunos instrumentos de sílex de la edad de piedra. En el fondo, de un claro oscuro de Rembrandt, algunas viejas telas en que se destacan los santos como cadáveres recién amortajados [...] Al lado, una tapicería del siglo pasado, descolorida y deshilachada pero guardando todavía huellas de su esplendor primero. ⁸

Mientras tanto, los comentarios de Cané referidos al Museo del Louvre y al Luxemburgo lo muestran como un sagaz observador que conoce muy bien el arte de su tiempo y del pasado, que incluso se permite burlarse de los criterios enciclopedistas de exhibición y sugiere al lector un tipo de acercamiento distinto a la obra de arte que exceda el recorrido propuesto por las guías de viajero:

¿te gusta un cuadro? Nadie te apura; gozarás más confundiendo voluptuosamente tus ojos en sus líneas y color, que en la frenética y bulliciosa carrera que te impone el guía de una sala a otra. El catálogo en la mano, pero cerrado; camina lentamente por el centro de los salones: de pronto una cara angélica te sonríe. La miras despacio; tiene cabellos de oro cuyo perfume parece sentirse; los ojos claros y profundos, dejan ver en el fondo los latidos tranquilos de un alma armoniosa. Si te retiene, quédate; piensa en el autor, en el estado de su espíritu cuando pintó esa figura celeste, en el ideal flotante de su época, y luego, vuelve los ojos á lo íntimo de tu propio ser. [...] Luego olvídate del cuadro, del arte y miéntras la mirada se pasea inconsciente por la tela, cruza los mares, remonta el tiempo, da rienda suelta a la fantasía, sueña con la riqueza, la gloria ó el poder, siente en tus labios la vibración del último beso, habla con fantasmas. Solo así puede producir la pintura la sensación profunda de la música. ⁹

Según su propio *paragone*, la música supera al resto de las producciones artísticas. De hecho, Cané era un concurrente asiduo de la antigua Sociedad del Cuarteto de Buenos Aires y del Conservatorio de París, incluyéndose entre los “wagnerianos de primera fila y peregrinos regulares de Bayreuth cuando se encontraban en Europa”. ¹⁰ A pesar de esto, se revela también como un lúcido fruidor de las artes plásticas, al proponer no solamente una aproximación empática a la obra de arte sino también al acercarse a una teoría de las correspondencias que hacía unas décadas había sido postulada

por Charles Baudelaire. ¹¹ De hecho, José Emilio Burucúa y Ana María Telesca, en su análisis de las, casi contemporáneas, corresponsalías de su amigo Eduardo Schiaffino, también señalaron el “juego de correspondencias que delataban la presencia de Baudelaire” como una de las guías literarias del artista-reportero. ¹²

En su paso por el British Museum, Cané es acompañado por Emilio Mitre. Y aquí también surge esa voluntad de identificación para con el creador de las obras. Las manifestaciones de la Grecia clásica y la escultura de Fidias son para él un arte inimitable. Sin embargo, no puede dejar de sentirse atraído por las figurinas helenísticas provenientes de Tanagra.



“Tanagra” figura de una mujer, terracota, h. 26 cm, S III-II AC, (Corinto, Grecia), British Museum, Londres



“Tanagra” figura una mujer con sombrero, terracota, h. 25,5 cm, S III AC, British Museum, Londres

Eran los mismos objetos que un año antes, desde las vidrieras del Museo del Louvre, habían subyugado a Lucio V. López (1848-1894), quien incapaz de sumar una nueva alabanza a las tantas escritas acerca de *Venus de Milo*, prefiere dedicar su crónica a esas miniaturas de la cerámica antigua:

¡Oh barros de Tanagra! Vosotros no tenéis las formas colosales de los mármoles que labraron los hijos de Fidias; no sois el blanco y espléndido pueblo de estatuas que se agrupó un día bajo los muros del Partenón; sois de arcilla, y la grandeza de las formas no os da la imponente actitud de los colosos, pero en cambio representáis la vida, la sociedad, la familia, las costumbres, los vicios y las virtudes de más artista de los pueblos, ¡de aquel que hizo un culto de la belleza y un anhelo de lo sublime! ¹³

En coincidencia, para Cané las pequeñas mujeres de terracota destilan una “delicadeza exquisita” en la plasmación de sus tareas cotidianas llenas de gracia y realismo. Un realismo que, precisamente, faltaba en la gran escultura griega que tanto admiraba. El viajero se sigue manifestando como un espectador que rehúye a lo pautado, que se detiene en aquello que realmente llama su atención, incluso si se trata de obras “menores” y no enmarcadas dentro del gran relato de la historia del arte. En palabras de su amigo Belisario Montero: “En sus apreciaciones artísticas le he conocido siempre independiente y personal. No aceptaba las opiniones hechas, las *recetas cómodas*, y carecía de vanidad *il osait être soi-même*”. ¹⁴

Ya antes de partir en misión diplomática, Cané había iniciado su correspondencia con Eduardo Schiaffino, convirtiéndose en el sostenedor material del pintor que le facilitaba dinero y contactos para que éste concretase su tan ansiado viaje a Europa. ¹⁵ “Cuando concluya su estadía en Venecia, dígame al taller de que maestro francés quiere ingresar en París, que yo arreglaré eso” ofrecía al artista en 1884. ¹⁶

En estas cartas, Cané surgía como un experimentado crítico en materia de arte que se jactaba de conocer el mundo artístico parisino y que discutía con Schiaffino sobre los avatares de la pintura francesa moderna. Cuestionaba el fanatismo de éste por la pintura de Pierre Puvis de Chavannes (recordemos que el pintor argentino fue un asiduo asistente al taller del maestro francés) y le recomendaba alejarse tanto del “idealismo de escuela” ¹⁷ como de las fórmulas del arte académico: “Defiendase en la Escuela de Beaux-Arts de la tradición consagrada, no se atarde en las Venus y los Martes, mire la vida, cuide el dibujo, *Sugestivo*, conciba claro, jusgue á Puvis como un détraque, mandeme algun bocet para juzgar sus progresos y cuente conmigo, hoy como siempre, *para todo*”. ¹⁸

A través del epistolario se corrobora lo que parcialmente comunican sus relatos de viaje. Cané pasaba horas contemplando obras de arte y encontraba un verdadero deleite en aquel acto. Sus cartas vuelven todavía más claras sus predilecciones en materia artística.

En 1885, desde hacía tres años, Cané se encontraba cumpliendo sus tareas diplomáticas en Viena. Añoraba la compañía de Eduardo Schiaffino para embelesarse ante los Rembrandt, Van Dyck, Jordaens y Gerard David colgados en el Palacio del Belvedere. Aprovechaba para confesarle: "Pero, aquí entre nosotros, mon cher sabrá que a mis ojos los holandeses del *cinquecento* están arriba de los italianos de la misma época? Basta medir la impresión pasando de una sala a la otra. El sol del mediodía está ahogado en los segundos por la convención, pues la verdad, la expresión, cubierta de genialidad de los neerlandeses..."¹⁹ Para Cané el arte italiano había entrado en decadencia a partir de Rafael, y la posta sería a ser tomada por los españoles, artistas a quienes descubriría en su estadía madrileña del año siguiente.²⁰

Las infinitas visitas al Museo del Prado transforman las preferencias estéticas de Cané, otorgando a la pintura española del siglo XVII el lugar preeminente:

Pero que Baudry, ni que Puvis, ni que nadie, al lado de éstas maravillas que en el Museo del Prado, acaban de reavivar en mí los gustos de arte, mas que adormecidos, fatigados! Paso al lado de los Rafael (y los hay aquí de los mejores, más saturados que he visto) y me voy a Velázquez y a Murillo. Yo no conocía esos hombres divinos ni nadie que no haya estado en Madrid los conoce. Velázquez ocupa para mí en la pintura el puesto de Shakespeare en la literatura. Si comprendiéramos a Virgilio hoy como deberíamos comprenderlo los humanos, lo compararía a Murillo. Las telas de Murillo, son un alma que habla, abierta, leal y pura como un cielo sin nubes. Ahí tiene la poesía en la pintura sin necesidad de ir a resucitar un mundo hierático de ninfas de líneas duras y rostros inmóviles; ese es el sueño humano hecho de carne transformadora en belleza y no penosamente fabricado con ideas.²¹

Cané conciliaba entonces el costado más trágico y el más dulcificado de la pintura española del siglo XVII, predilecciones que se entroncaban con su aversión por la obra de Puvis de Chavannes. En síntesis, deploraba el arte idealista y cargado de retórica, que se aleja de la plasmación de la "simplicidad" y la "verdad". Y justamente todo el arte que lo atraía –tanto la pintura holandesa del siglo XVI, como la española del siglo XVII e incluso las terracotas de Tanagra– se caracterizaba por la búsqueda de la "interpretación expresiva de la naturaleza".

Así como el viajero se había aproximado a una teoría de las correspondencias, en los consejos dados a Schiaffino se hacía aun más patente su consonancia con una modernidad concebida a la manera baudelairiana:²² "la belleza no es eterna, cada siglo debe ser un camaleón que se revista de los colores del medio que atraviesa, debemos reflejar, interpretar mejor dicho, de entre las cosas que hay en la naturaleza, aquellas que toquen, conmuevan agiten, nuestro modo moral presente".²³

Todas estas percepciones que aparecían en modo disperso en su correspondencia se condensaron en 1887 en un escrito dedicado al arte español, que aspiraba a formar parte de un estudio más extenso que no llegó a realizarse.²⁴ La vinculación entre el arte del siglo XVII y el medio concreto en que éste surgía recorría todo el escrito de Cané. Volvemos a encontrar aquí las referencias a las utilidades del arte, al tiempo que se señalaba a una clase específica, "la aristocracia", como la responsable del "desenvolvimiento" de las bellas artes en España. Era Velázquez el artista más destacado, aquel que se nutría directamente de la naturaleza, de las "cosas reales y los organismos vivos" y no como el "poeta andaluz de las concepciones" –Murillo– cuya expresión radicaba de un "mundo imaginario". Para Cané, Velázquez llevaba a cabo una verdadera revolución, "es el gran naturalista de la historia del arte, es el precursor y el dechado de la escuela".²⁵ Su lectura de este artista se vinculaba con el rescate que hacía un par de décadas habían realizado los pintores modernos franceses, comandados por Edouard Manet. Precisamente, Cané era capaz de ver las características modernas de Velázquez al tiempo que rechazaba los rasgos en que lo encontraba más convencional, como por ejemplo la resolución del *Apolo* de su *Fragua de Vulcano*, deudora del "amaneramiento mediocre de los Carlo Dolci, Guido Reni y tantos otros".²⁶

Esta capacidad de mirar y evaluar positivamente la faceta más descarnada e inquietante del arte español del siglo XVII no fue frecuente entre los viajeros argentinos. Son estas características las que alejan a Cané del gusto del típico burgués consumidor de arte, a la vez que adelantan una valoración que encontramos en los inicios del siglo XX.

El arte español más contemporáneo también cabía dentro de las predilecciones de Cané, quien además de elogiar la obra de José Moreno Carbonero²⁷ llegó a poseer dos pinturas de Francisco Goya: *El huracán o La procesión suspendida bajo la lluvia* y *el Retrato de Don Antonio Porcel*,²⁸ al menos una de Joaquín Sorolla y otra de Francisco Domingo.²⁹ Sin embargo, es difícil aseverar si Cané adquirió los cuadros exclusivamente para su disfrute personal, ya que si bien los Goya permanecieron en su poder hasta su muerte, uno de ellos había sido ofrecido en venta a la National Gallery de Londres.³⁰ De hecho, hacia estos mismos años, Cané estaba modelando las compras de arte español de varios de los principales coleccionistas de arte de Buenos Aires, a quienes lo unían lazos de afecto y amistad como fue el caso de Aristóbulo del Valle y Vicente Casares. Sabemos que efectivamente compró obras de arte español para ambos que entre 1888 y 1890 envió desde Europa, (entre otras, pinturas de Alonso Cano, Sánchez Barbudo, Benlliure y José Moreno Carbonero), logrando con sus adquisiciones la satisfacción de sus amigos comitentes tal como le manifestaba Del Valle en una carta de 1888:

Mi querido Miguel: He recibido el cuadro de Barbudo y he visto el de Cano que le has mandado a Vicente. El de Vicente es espléndido, el mio es precioso. Los dos acreditan tu buen gusto y tu discernimiento artístico. Cuando todo turbio corra, si te ves obligado a tirarles con la legación por la cabeza a tus superiores te queda abierto el camino de la expertise.³¹



Francisco Goya, *Retrato de Don Antonio Porcel*, óleo sobre tela, 113 x 82 cm, obra desaparecida, perteneció al Jockey Club, Buenos Aires

Es decir, Del Valle hacía explícito cómo el involucramiento artístico de Cané era una más de sus múltiples ocupaciones a la que, de ser necesario, podría dedicarse a tiempo completo. Del Valle era enfático además a la hora de manifestar su complacencia para con las piezas recibidas probablemente para desactivar las inquietudes experimentadas por Cané a la hora de comprar para terceros: "Te digo todo esto porque comprendo tu desasosiego cuando compras para otro, siquiera no para mí: te quedarías pensando si el bárbaro de tu amigo apreciaría como debe tu elección y si tu aprobación ulterior será o no mero acto de cortesía". Sin embargo, la confianza de Aristóbulo en el juicio estético de su amigo era total al punto que esperaba con ansias su retorno a Buenos Aires: "Estoy deseando que vengas para que hagamos una selección de entre lo poco que tengo y enviemos á remate los mamarrachos." 32

Para esa misma fecha, Cané estaba interviniendo también (en este caso, al punto casi de frenar la transacción) en una de las compras más importantes realizadas por Aristóbulo, el desnudo *Floreal* de Raphaël Collin. Aquí, las ansias de posesión de la pintura habían sido originadas por el propio coleccionista, quien había conocido la obra en el Salón de 1886 hasta transformarse en "en una verdadera obsesión para [su] espíritu". Fue a través de sus contactos en Europa, primero en una gestión infructuosa de Andrés Lamas y luego mediante Eduardo Schiaffino, que consiguió encargar a Collin una reproducción de la obra, cuyo original había sido adquirido por el Estado francés. Sin embargo, Cané constató que la copia destinada a su amigo ya estaba casi concluida en las salas del Museo del Luxemburgo por obra de discípulo, sin que hubiera participado la mano del maestro Collin. A su regreso de Europa, se reunió con Del Valle y denunció el incidente, convencidos ambos de que: "... lo que constituye la repetición y la distingue de la simple copia, es, precisamente, la circunstancia de que aquella la ejecuta el mismo autor." 33 Sin embargo, la impresión del coleccionista y su amigo asesor no eran las mismas que las del pintor Schiaffino, quien haciéndose avalar por el propio William Bouguereau, entonces Presidente del jurado del Salón y de l'Association des Artistes Peintres et Sculpteurs, reivindicaba la práctica de los maestros de hacerse ayudar por discípulos. Finalmente, a la hora de legitimar la praxis del arte no serían los juicios de Cané ni los de Del Valle los valederos, sino la voz de los propios hacedores.



Raphaël Collin, *Flóreal*, 1888, óleo sobre tela, 110 x 190 cm, inv. 2556, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

El derrotero artístico de Cané culminó en las corresponsalías que envió a La Prensa en los últimos años del siglo. Oculto bajo el seudónimo de Travel, se sintetizaban allí sus inquietudes artísticas al tiempo que aparecía con claridad su aplicación al caso argentino. Cané se ocupaba aquí del arte más contemporáneo. Volvía sobre el aburrimiento que le producía Puvis de Chavannes y censuraba a los pintores colgados en el Salón del Campo de Marte por su "originalidad rebuscada y no alcanzada". No especificaba los nombres de quienes provocaban su rechazo, pero entre varios de los pintores destacados de aquel certamen –como Albert Besnard, Pierre Carrier- Belleuse o Jules Alexis Meunier– exhibían cuadros de atmósferas evanescentes y teatrales que seguramente no cuadraban con el gusto del argentino. 34

Para Cané, estas obras habían sido hechas para "daltonistas", acusación que se vinculaba directamente a su rechazo por las producciones alejadas de una plasmación verídica de la realidad. 35 Sin embargo, lo que más le llamaba la atención del salón francés era encontrar verdaderos jueces de gusto competentes y severos en "toda esa burguesía que forma la masa del pueblo francés". Y esta percepción, lo llevaba a discurrir sobre la necesidad de la educación de la inteligencia y los estudios desinteresados en la juventud de argentina.

Tal como afirma Oscar Terán, Cané encarnaba claramente aquel programa de construcción de una nacionalidad que apelaba "a los valores de una cultura estética para resultar exitosa". 36 Y esta cultura estética debía adquirirse tempranamente, ya desde la formación primaria. 37

En este proyecto, las bellas artes iban a tener un rol capital. Así como la aristocracia española había sido responsable del despertar de su arte en el siglo XVII, una aristocracia cultural conformada en la Argentina por los coleccionistas debía nutrir el patrimonio del naciente Museo de Bellas Artes. "Todos los museos de Europa han sido enriquecidos por donaciones particulares de un valor incalculable" sostenía Cané, pasando por alto el hecho de que muchas de las instituciones del viejo continente habían obtenido el grueso de su acervo fundacional gracias a la estatización de las colecciones reales. Cané arremetía incluso contra los propios miembros de su clase y denunciaba a la mujer de su amigo Aristóbulo del Valle (fallecido en 1896), a José Prudencio de Guerrico, a Manuel Quintana, a su amigo Vicente Casares de guardar en su casa "cuadros de primer orden" que mejor estarían cumpliendo una función patriótica en las paredes del Museo Nacional. El clamor de Cané poco a poco se haría realidad, aunque él ya no estuviese presente para ratificarlo. Así durante las primeras décadas del siglo XX, el Museo Nacional de Bellas Artes creció de la mano del legado de las principales colecciones privadas formadas en la Argentina.



Albert Besnard, *La cascade, Salon de Champs de Mars, 1896*

El recorrido artístico de Cané nos muestra entonces como su voluntad por orientar el consumo y la práctica artística incidió de manera más o menos programática en las selecciones de sus amigos artistas y coleccionistas. Si algunas de sus selecciones fueron decisivas a la hora de conformar los conjuntos estéticos que formaron coleccionistas como Del Valle o Casares, en otros casos, como Schiaffino, resultaron un fértil terreno para el intercambio de ideas y el debate, ya que el pintor nunca renunciaría a su tan amado simbolismo "a la Puvis" ni en su práctica pictórica ni en las adquisiciones que realizaría en su cargo de director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1895 y 1910. Del mismo modo que, finalmente, fueron los argumentos del "mundo del arte" los que pesaron por sobre las autorías de corte legal (tanto Cané como Del Valle eran abogados) a la hora de conservar el encargo de *Floreal* de Collin.

Es decir, por sobre la diversidad de acciones que los asesores, *marchands* e intermediarios en general tuvieron y tendrán a lo largo de la historia del arte, recuperamos en primer término el rol que Cané estableció para los miembros de los sectores dominantes respecto de la institucionalización artística del país. Sin desconocer la contracara aristocratizante que tenía este ideario, temeroso de la movilidad social y del avance de inmigrantes y "advenedizos" al sostener una mirada claramente elitista de la cultura, subrayaremos la relevancia que para su proyecto tuvo el pasaje de las pertenencias privadas al dominio público. Proyecto que, en los años subsiguientes, terminaría por conformar las colecciones fundadoras de los museos argentinos.

Por sobre aquel que compra buscando satisfacer los gustos de un coleccionista en la distancia [rol sin duda realizado con eficiencia por Cané], destacaremos la capacidad y el placer por llevar adelante profundas discusiones estéticas con un artista y polemista de la talla de Schiaffino. Es en ese dominio donde ciframos nuestras esperanzas para con los asesores contemporáneos: que más allá de indicar las obras que efectivamente es conveniente adquirir, contribuyan a una ampliar la sensibilidad, la conciencia, en una palabra las potencialidades de aquellos interesados en el consumo o la práctica del arte.

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) ha realizado los mayores esfuerzos para localizar a los posibles titulares de derechos de las obras de terceros reproducidas en esta publicación. Por cualquier omisión que pudiera haberse dado por favor contactarse con revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar.

1. Raymonde Moulin, *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires, La Marca, 2012.
2. Cf. Pablo Montini, "Del caduceo a las musas: un inventario del coleccionismo artístico profesional en Rosario. La colección artística de Juan B. Castagnino, 1907-1925" en Patricia Artundo y Carina Frid (ed.) *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones. 1880-1970*. Buenos Aires, Fundación Espigas/CEHIPE, 2008.
3. Véase: Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001, capítulo 3.
4. Cf. María Amalia García, "El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto" en Mario Gradowczyk (ed.), *Tomás Maldonado. Un moderno en acción: ensayos sobre su obra*. Buenos Aires, UNTREF, 2008 y el artículo de Talía Bermejo incluido en este dossier.
5. Para una biografía crítica de Cané, véase Ricardo Sáenz Hayes, Miguel Cané y su tiempo. (1851-1905). Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1955. Cf. también Susana Zanetti, "La 'prosa ligera' y la ironía en Cané y Wilde" en: AAVV, *Historia de la literatura argentina. Tomo II*, Buenos Aires, CEAL, 1980, pp. 121-126 y Oscar Terán, "El lamento de Cané" en: *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910) Derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 13-82.
6. A este respecto Sáenz Hayes menciona el arte como el retorno de los escritos de Cané, en los que frecuentemente aparece la crítica a sus compatriotas terratenientes que han nacido sin sensibilidad para lo "bello eterno". Cf. Sáenz Hayes, *Miguel Cané y su tiempo, op. cit.*, p. 89.
7. Miguel Cané, "Música" (1872) en: *Ensayos*. Buenos Aires, Imprenta de la Tribuna, 1877.

8. Martín García Merou, *Impresiones*. Madrid, Librería de M. Murillo, 1884, pp. 59-61. Véanse también sus observaciones con respecto al Museo del Louvre en las que realiza una apretada y elogiosa síntesis de la historia del arte desde Asiria hasta la escuela española, pp. 75-77.
9. Miguel Cané, *En viaje*, op. cit., p. 28.
10. Cf. Belisario Montero. *Miguel Cané. Impresiones y recuerdos (de mi diario)*. Buenos Aires, Librería y editorial "La Facultad", 1928, p. 59.
11. Claire Brunet, "Présentation" en: Charles Baudelaire. *Critique d'art suivi de Critique musical*. Paris, Gallimard, 1992, pp. XXIV-XXXVIII.
12. Cf. de los autores "Schiaffino, corresponsal de *El Diario* en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y la imagen", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazso"*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA, n. 27-28, 1989-1991, p. 67. Sobre la estancia europea de Schiaffino véase también: Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, FCE, 2001, capítulo VI.
13. Lucio V. López, "Las griegas de terracota. París, diciembre 1880" en: *Recuerdos de viaje*. (1880) Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 1994, pp. 301-310.
14. Belisario Montero, *Miguel Cané...*, op. cit., p. 37.
15. La primera referencia de correspondencia entre ambos la encontramos en el Archivo Schiaffino del Museo Nacional de Bellas Artes (AS-MNBA), donde en una carta de Miguel Cané Schiaffino apuntó en lápiz sobre el margen superior: "1881 de Miguel Cané".
16. Carta de Miguel Cané a Eduardo Schiaffino, fechada "Trieste, abril 13/84". AS-MNBA. En esta y en las citas siguientes se han respetado la ortografía y los subrayados del original.
17. Cf. Carta de Miguel Cané a Eduardo Schiaffino, fechada "Hotel Roma-Madrid, marzo 1/86". AS-MNBA.
18. Carta de Miguel Cané a Eduardo Schiaffino, fechada "Viena, marzo 15/85". AS-MNBA.
19. Miguel Cané, *ibidem*.
20. Para la estada española de Miguel Cané, véase Saenz Hayes, *Miguel Cané y su tiempo*, op. cit., pp. 360-365.
21. Carta de Miguel Cané a Schiaffino, fechada "Hotel Roma - Madrid, marzo 1/85". AS-MNBA.
22. Es muy extensa la bibliografía sobre lo moderno en Charles Baudelaire. Para una correcta síntesis del sentido otorgado a lo moderno, véase Vicente Jarque, "Charles Baudelaire" en: Valeriano Bozal (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Visor, 1996, vol. I, pp. 324-330. Cf. también Walter Benjamin, "El país del Segundo Imperio en Baudelaire" (1938) en: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1999, pp. 85-120 y Marshall Berman, "Baudelaire: El modernismo en la calle" en: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1989, pp. 129-173.
23. Carta de Miguel Cané a Schiaffino, fechada "Madrid, Oct. 14/86". AS-MNBA. En el archivo encontramos un manuscrito de Schiaffino que seguramente era la respuesta a la carta de Cané, donde afirmaba: "Pienso en la suprema belleza *yace* en la realidad que nos circunda; sin salir de ella, dejando que el ojo observe y que el alma *ennoblezca* naturalmente, sin parti-pris, las formas y los colores por el fenómeno inconsciente de la sensación, aguzaba por el ejercicio constante de una vida de *aspiraciones* cada vez mas incisivas, se debe llegar –si se es poeta y observador– á colorear el mundo visible con un rayo de luz propia, que despues los críticos calificaran de *ideal*. Su amor por Velazquez me dará, sin duda, la razón. [...]Admito no haberme explicado suficientemente; pero creo que nos entenderemos facilmente si hacemos una distincion –muy justa– entre *realismo* y el *naturalismo*. Entiendo que se llama: realista, aquella escuela que extrae sus medios de expresion únicamente del mundo físico, y naturalista, la que abarca también el mundo moral, ó sea la fantasia, pero tratada con la verdad de las cosas reales. Para mí, la escuela moderna es naturalista, y Puvís pertenece bien á ella, pues que ejecuta sus visiones con una verdad de forma implacable; su color paradisíaco se armoniza con la concepcion de sus obras, deriva del mismo principio, y respeta las leyes de la decoracion, aun cuando falsee las de la realidad..." Cf. Carta de Schiaffino a Miguel Cané, fechada "París-Enero 13 /87".
24. Miguel Cané, "El arte español. Orígenes y caracteres" (1887) en: *Prosa ligera*. (1903). Buenos Aires, La cultura argentina, 1919, pp. 47-59.
25. Cané, "El arte español", *art. cit.*, p. 57.
26. *Ibidem*, p. 58.
27. "Hay aquí un joven, Moreno Carbonero, 26 años, que hará hablar mucho de él. Tiene una luz y un color de quedar absorto". Carta de Miguel Cané a Eduardo Schiaffino, fechada "Hotel Roma-Madrid, marzo 1/86". AS-MNBA.
28. Ambas vendidas por los descendientes de Cané al Jockey Club de Buenos Aires y desaparecidas en el incendio de 1953.
29. Cf. "Crónica de arte. Salon Witcomb. Pintura Española", *La Nación*, 4 de mayo de 1901, p. 4, c. 7, donde se menciona que Cané posee una batalla de Domingo que se encuentra entre los mejores cuadros del artista existentes en el país.
30. Al enterarse que el Museo había adquirido en 1896 el retrato de *Doña Isabel de Porcel*, Cané intentó infructuosamente vender el retrato de su marido al año siguiente. Cf. Mariano Aldao, *Un Goya en la memoria de don Antonio Porcel*. Buenos Aires, Alberto Casares editor, 1996.
31. Carta de Aristóbulo del Valle a Miguel Cané fechada "11 de Marzo de 1888 - Buenos Ayres", Fondo Cané, Legajo 2202, AGN.
32. Carta de Aristóbulo del Valle a Miguel Cané fechada "17 de abril de 1888 - Buenos Ayres", Fondo Cané, Legajo 2202, AGN.
33. Carta de A. del Valle a Eduardo Schiaffino fechada "Buenos Ayres Nov. 2. 88." AS-MNBA.
34. Véanse obras como La cascade de Albert Besnard, *Colin-Maillard* de Pierre Carrier-Belleuse o *Les adieux* de J. A. Meunier en Thiébaud-Sisson. *Le salon de 1896*. Paris, Boussod, Valadon & Cie Éditeurs, 1896.
35. Miguel Cané, "Mirando cuadros" [Mayo de 1896] en: *Notas é impresiones*. Buenos Aires, Arnoldo Moen, 1901, pp. 35- 43. Cf. también en el mismo volumen sus comentarios sobre la pintura y la escultura contemporáneas incluido en el artículo "El 'Orfeo' de Gluck" pp. 26-29.
36. Cf. Oscar Terán, "El lamento de Cané", *art. cit.*, p. 25.
37. Cf. Belisario Montero, *Miguel Cané...*, op. cit., p. 231.