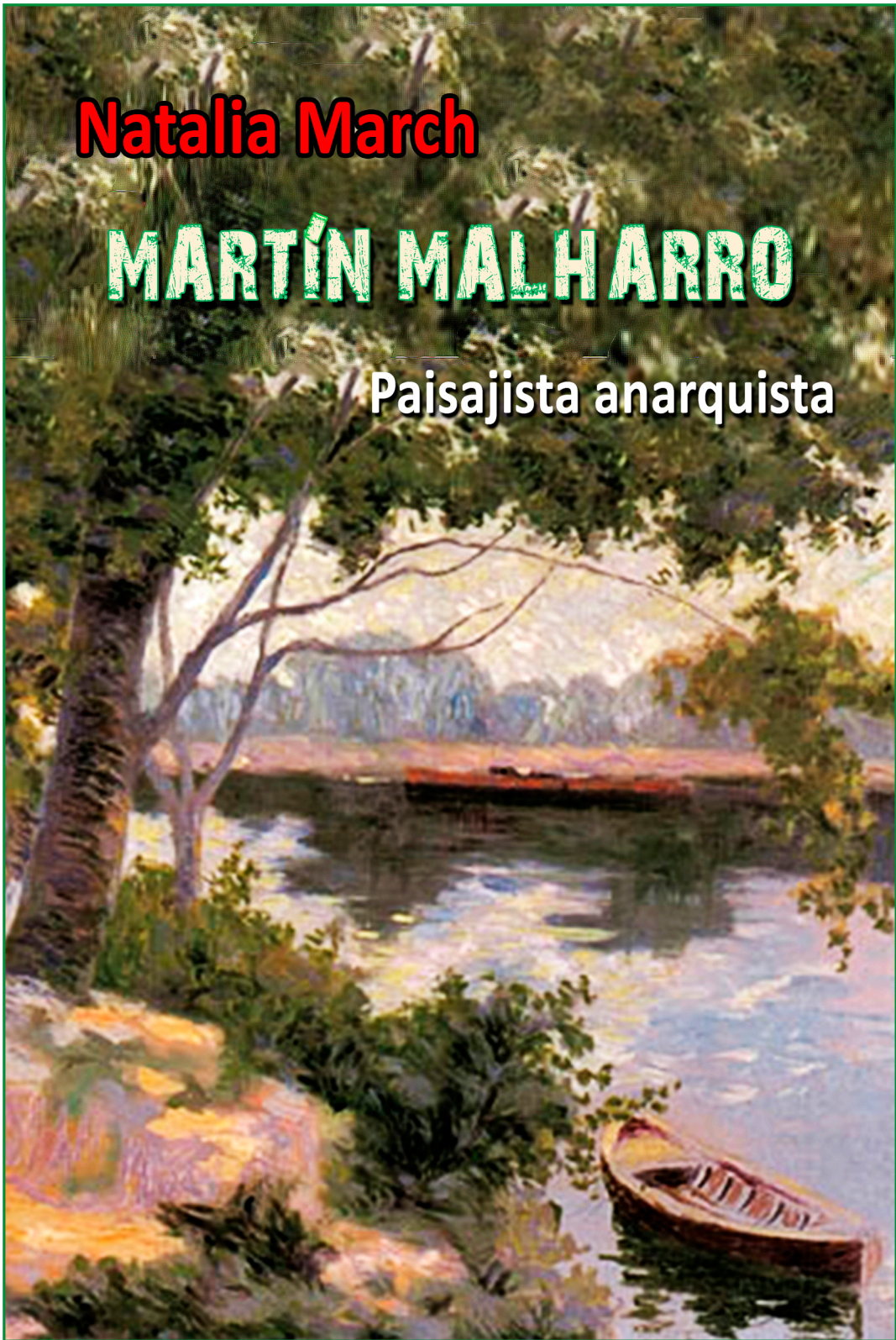


Natalia March

MARTÍN MALHARRO

Paisajista anarquista



Martín Malharro es un pintor argentino de ideología anarquista cuya labor supuso un cambio cualitativo y perdurable en el quehacer artístico de su país. A finales del siglo XIX, la pintura argentina se hallaba ya en plena etapa de desarrollo. Pero si el creciente valor de los artistas resultaba innegable, las formas modernas del arte no parecían haber anidado todavía con suficiente fuerza, y el desarrollo de tendencias europeas como el impresionismo no había dado frutos visibles.

La pintura de Martín Malharro, incomprendida en su época, se caracteriza por el juego luminoso intimista. Su obra incluye óleos, pasteles y aguadas. De entre su producción merecen destacarse *El crucero La Argentina* (1894), *El arado* (1901, Museo Nacional de Bellas Artes), *En plena naturaleza* (1911, Museo Castagnino, Rosario), *Las parvas* (1911, Museo Nacional de Bellas Artes) y *Paisaje* (1911, colección Simón Scheimberg, Buenos Aires).

Natalia March

MARTÍN MALHARRO

Paisajista anarquista

Natalia March con la colaboración de Patricia Nogueira

Julio de 2012

Edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

AL REALISMO, IDA Y VUELTA

ARTE Y POLÍTICA

RUTAS ARGENTINAS

EL ARTE NACIONAL ARGENTINO

LOS PAISAJES DE MALHARRO

PERFIL DE UN INNOVADOR



Martín Malharro

AL REALISMO, IDA Y VUELTA

El paisaje se constituye como género autónomo con la pintura holandesa del siglo XVII. Pero hay que avanzar hasta mediados del siglo XVIII, para que comience a adquirir preponderancia bajo el influjo de pensadores, que como Rosseau, contrastan la propensión a lo artificioso advertida en la sociedad, con una concepción idílica de la naturaleza.

A fines de ese siglo, la búsqueda de lo sublime y de sus efectos emotivos, se separa del ideal racional perseguido por el neoclacisismo y da impulso al romanticismo. Así quedan definidas dos tendencias que coexisten, una conservadora, preservadora de los valores del pasado, la otra turbulenta, abierta a las pulsiones de la imaginación.

Pero hacia 1830 los rápidos avances de la ciencia y sus logros encarnados por la revolución industrial, imponen un nuevo paradigma: la objetividad propia del espíritu científico, y un nuevo credo filosófico: el Positivismo.

A fines de la década de 1840 los pintores de la Escuela de Barbizon, aún no totalmente exentos de romanticismo, renuncian a lo pintoresco, desdeñan tanto lo escenográfico como la puesta en juego de las emociones, para analizar con verismo el espectáculo natural.



Árboles en la costa, 1910, acuarela

Por su parte, Courbet afirma el credo realista. Valiéndose de una observación minuciosa produce obras de materia contundente que define con solidez la representación de los volúmenes.

Será la siguiente generación, la de los impresionistas, la que llevará el realismo a su apogeo y también a su declinación. A su apogeo, porque recoge en sus telas, con

toque ligero y vibrátil, los impulsos lumínicos recibidos por la retina. A su declinación, porque la forma y la rotunda materia, aquella que era patrimonio de Courbet, es deshecha por la luz.



Acorazado Huascar, 1892, acuarela

Al igual que los impresionistas, los neoimpresionistas pintan las apariencias del mundo pero, a diferencia de éstos no intentan describir los objetos en un momento dado, sino que tratan de atrapar su esencia permanente. Si el neoimpresionismo procura una aplicación científica de las teorías del color y establece una concordancia entre formas y emociones, coincide con el simbolismo que, según Maurice Denis, al perseguir este último objetivo –aunque con otros medios–, debía constituirse en la alternativa más

auténticamente científica, cuya verdad uniera tradición y experiencia¹.



Un rincón de Belgrano, 1910, acuarelas

1 Ana M. Telesca y José E. Burucúa “El impresionismo en la pintura Argentina”, en Estudios e investigaciones Instituto de historia de las artes Julio E. Payró, Buenos Aires, N° 3, 1989, p. 80.

ARTE Y POLÍTICA

El campesinado ya había sido exhaustivamente tratado por Millet y el proletariado había ingresado en las artes figurativas de la mano de Daumier, pero es Courbet quien, desentendiéndose de temáticas privilegiadas, abre el arte a su tiempo y por ende a la política. Amigo de Proudhon, él mismo se define como revolucionario y proclama sin ambages sus convicciones republicanas y socialistas.

Hacia fines de siglo el anarquismo congrega en sus filas gran cantidad de artistas franceses. La influencia de Proudhon y de Bakunin, así como el idealismo hegeliano de John Ruskin y William Morris, se manifiestan en la obra de Piotr Kropotkin, uno de los principales teóricos del anarquismo. En *Ayuda mutua* (1902), desde su particular interpretación del evolucionismo darwiniano, Kropotkin considera el principio de cooperación como factor de la

evolución del hombre y evalúa a las artes por su utilidad como parte de la vida plena del individuo en comunidad.



Arrollo serrano, 1903

En 1885 se publica en París *Palabras de un rebelde*, volumen que reúne los artículos de Kropotkin escritos para *Le Révolté*, periódico anarquista fundado por el pensador ruso en Ginebra.

Esta obra ejerce una fuerte influencia entre los intelectuales de la época. Formula allí un llamamiento a los artistas, poetas y músicos a favor de un arte socialmente relevante, instándolos a que, a través de sus respectivos lenguajes, narren la lucha de las clases oprimidas y a que se opongan al arte del pasado tanto como al realismo,

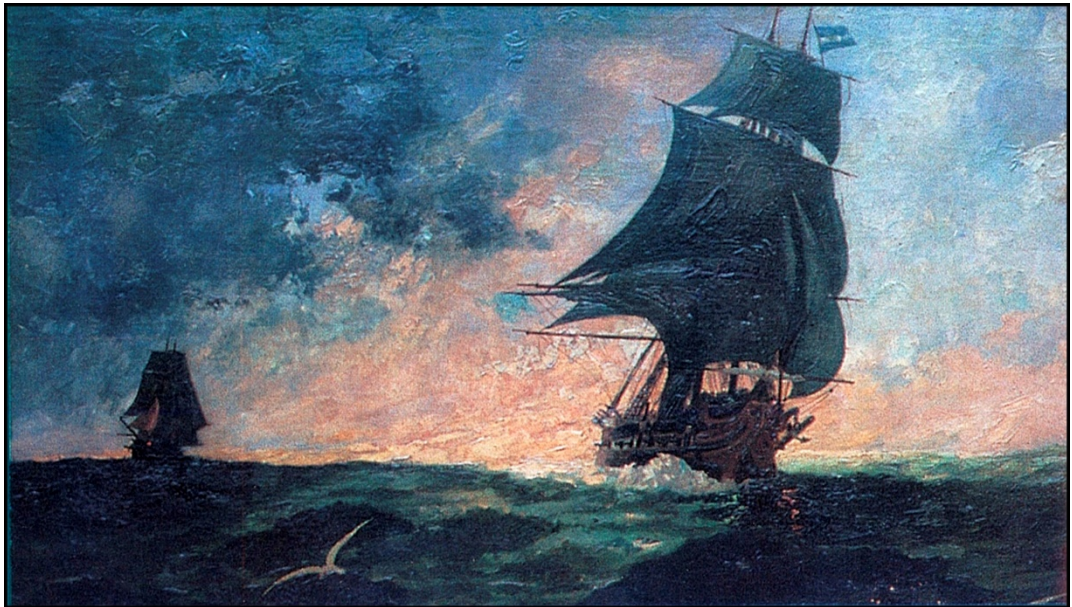
buscando, a través de la experimentación, el verdadero arte revolucionario².



Atardecer

2 Donald Drew Egbert analiza un párrafo que escribe Kropotkin para Paroles d'un révolté, donde además de pedirles a los jóvenes que muestren la fealdad de la vida contemporánea y las ignominias del orden social sostenía que "...para el arte contemporáneo no existe ya la alegría de haber redescubierto el mundo de la antigüedad y con él las fuentes de la naturaleza –esa alegría que caracterizó a las obras maestras del Renacimiento– mantuvo que el realismo no era un reemplazo adecuado para la auténtica idea revolucionaria de la que el arte aún carecía...". Egbert concluye que de esta manera Kropotkin incentivaba a desarrollar nuevos movimientos artísticos antiacadémicos, y propiciaba enfoques distintos a los de los marxistas, que acercaban al simbolismo y a la abstracción. Cfr. Donald Drew Egbert, *El arte y la izquierda en Europa*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1981, pp. 216-217.

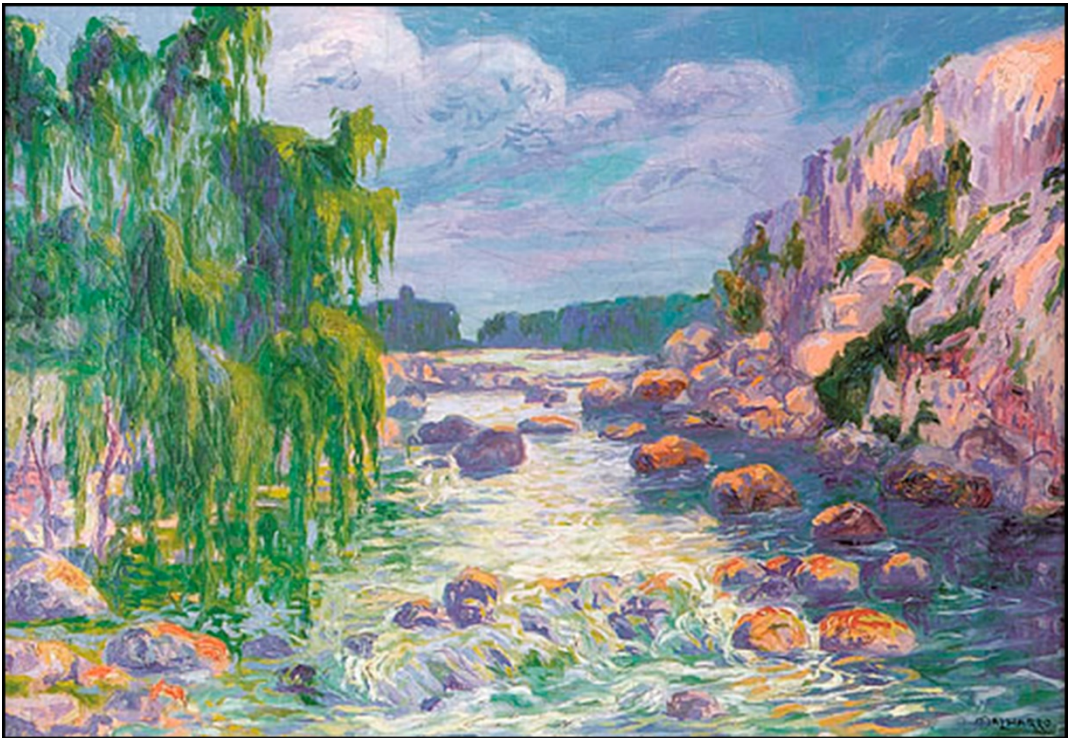
Para estos momentos, tanto en la ciencia como en el arte, se produce una crisis en el concepto de realidad que queda reflejada en distintos enfoques estéticos que existen simultáneamente. En un extremo se sitúan aquellos que se basan en la observación empírica –los positivistas, los naturalistas científicos y los realistas–; en el otro, los que pugnan por plasmar una visión subjetiva que halla su cauce en el simbolismo.



Corsario la Argentina

La disparidad de estas tendencias no se corresponde unívocamente con ideologías políticas de signo contrario. Por ejemplo, si la imagen es reflejo fiel de los estímulos sensoriales puede encontrar adeptos tanto en los anarquistas, que hacen culto del individualismo, como en los liberales cuya orientación es objetiva y científicista, perspectiva esta última que tiene puntos de coincidencia con los preceptos marxistas.

A esta altura es necesario distinguir entre radicalismo artístico y político. Manet, cuyo *Almuerzo campestre* (expuesto en el *Salon des Refusés*, 1863) revolucionó el ambiente artístico, era republicano y liberal. Tanto él como Degas y Cézanne, que eran conservadores, junto a otros impresionistas fueron atacados como productores de un arte “rojo”.

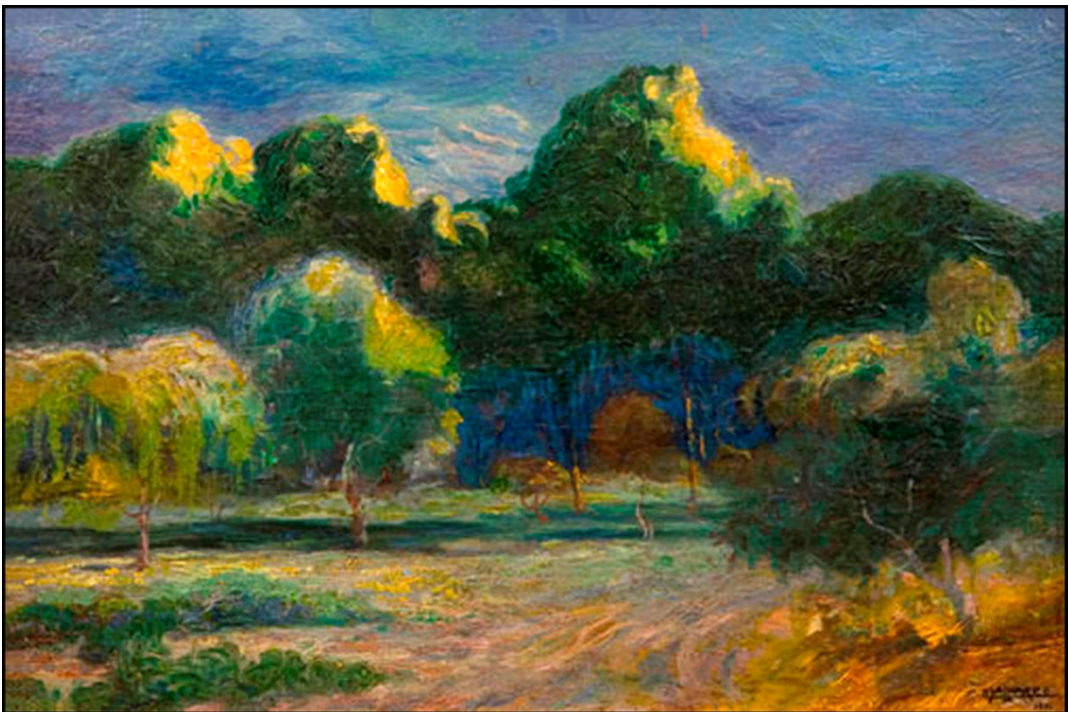


Arroyo serrano, 1910

Sin embargo, no se involucró en esta acusación a Claude Monet que era republicano y pacifista. Por su parte, Camille Pissarro, como luego muchos neo-impresionistas y simbolistas, efectivamente militó en el movimiento anarquista. Su frase

“El movimiento de las ideas en la sociedad actual tiende con extraordinaria fuerza hacia la elaboración de nuevos sistemas filosóficos y científicos, destinados a convertirse en ley en las sociedades del futuro”³.

ratifica los vínculos entre arte, ciencia y sociedad que operan en el pensamiento de la época y permite observar cómo algunos conceptos positivistas se filtran en quienes eran anarquistas en su posición política.



Crepúsculo, 1901

3 Donald Drew Egbert, *El arte y la izquierda en Europa*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1981, p.220.

RUTAS ARGENTINAS

A fines del siglo XIX las vicisitudes estéticas europeas no son desconocidas en Buenos Aires. Refiriéndose a ellas el poeta Rubén Darío escribe:

“Redon se hunde en el sueño y en el misterio de la sombra; [...] Moreau orientaliza sus sueños en suntuosas telas; los maestros quieren poseer la luz por modos distintos; Manet se había preocupado después de Delacroix de obtener [...] por una rudimentaria división del tono, el color de la luz; Puvis de Chavannes la busca en claro difuso; los *tachistes* siguen a Manet: hasta las aplicaciones de Seurat que establece la división del tono, sujetándola a la ley de los complementarios”⁴.

4 Rubén Darío, “El Ateneo VI”, Buenos Aires, La Prensa, 01 de noviembre de 1895, p. 4, c. 5-6, transcrito en Laura Malosetti Costa, Los primeros Modernos, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 387.

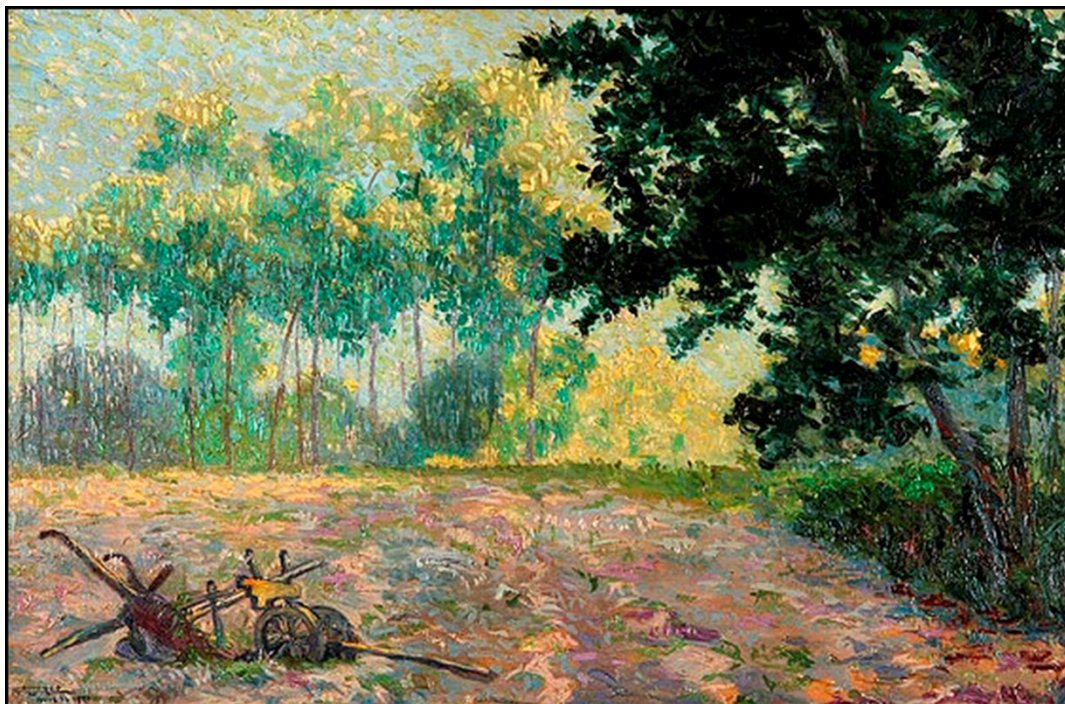
En el plano político la elite gobernante logra centralizar la conducción del país, organiza la economía en torno a un modelo agroexportador y flexibiliza las leyes para lograr la apertura a grandes corrientes inmigratorias. Este plan da sustento a un cambio en la composición social, transformada por la llegada de importantes contingentes, principalmente de italianos y españoles, que traen consigo ideales emancipadores. Éstos se agrupan en asociaciones obreras donde militan tanto socialistas evolucionistas, marxistas como anarquistas, que a través de sus publicaciones expresan sus diferentes ideologías.



En plena naturaleza

Alrededor de 1890, a causa del crack financiero, se produce una crisis moral, política y económica, que pone en discusión el discurso liberal. Las posturas vitalistas,

idealistas, culturalistas, decadentistas y espiritualistas coexisten y se entrecruzan con el positivismo y, al mismo tiempo, lo acusan de la decadencia espiritual.



El arado, 1901

Pese a esta acusación, el ideario socialista y anarquista es fuertemente inficionado por el positivismo, el darwinismo social y el evolucionismo, la fe en la ciencia y el racionalismo. El progreso y la educación como herramientas de liberación y mejoramiento social, son también postulados claves del mundo anarquista⁵.

5 “Al respecto solo basta mirar los nombres con que éstos bautizaban a sus círculos: El Sol, La Aurora, Fulgor, Hijos del Sol, Aurora del Porvenir, Labor y ciencia, Luz y progreso, Nueva era, etc.” en Patricia Nogueira, “Anarquismo y positivismo”, Buenos Aires, inédito, 2011, p. 6. Para profundizar sobre este tema ver: Kohan, Néstor, De ingenieros al Che.

Al respecto Juan Suriano señala que:

“Los anarquistas no poseían un capital cultural incontaminado sino cruzado por influencias múltiples, mucho menos cerrado y aislado de lo que puede suponerse: desde el racionalismo a su opuesto, el emocionalismo”⁶.



Estudio de terreno a la caída de la tarde, 1901

Además, el “acriollamiento” de las ideas desliza variantes en las doctrinas. Por ejemplo, sin perder el horizonte del internacionalismo, un sector de la intelectualidad argentina, inclinada a repensar la nación, rescata las tradiciones y

Ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano, Buenos Aires, Biblos, 2000.

6 Juan Suriano, *Anarquistas. Cultura y política libertaria 1880-1910*, Buenos Aires, Manantial, 2001, p. 27.

particularidades combativas locales, revalorizando al gaucho y a las montoneras federales⁷.

Así, en nuestro medio, la trama cultural ya no se circunscribe solamente al debate estético-político europeo, sino que se complejiza, expandiéndose y sumando la idea de construcción de una nación nueva y moderna. Tal es la situación cuando se vuelve imperiosa la necesidad de desarrollar el campo artístico local y realizar un arte de sello nacional.



La arboleda

7 Patricia Nogueira señala además que en la literatura aparece el personaje del payador anarquista, en “Anarquismo y positivismo”, Buenos Aires, 2011, inédito, p. 2.

EL ARTE NACIONAL ARGENTINO

En torno al Ateneo

El Ateneo es un espacio ampliado de sociabilidad pública, que convoca desde los diarios a conferencias, conciertos y exposiciones. A su alrededor crece un clima de tertulias que se continúa en los cafés y que representa la bohemia porteña. Es en el seno del Ateneo donde nacen los debates en torno a la definición de un arte nacional.

Malharro se relaciona tanto con los intelectuales que lo crean, como con las jóvenes generaciones. Tiene contacto directo con Rubén Darío, Roberto Payró, Leopoldo Lugones, José Ingenieros, José María Ramos Mejía, Alberto Ghirardo, José León Pagano, Ernesto de la Cárcova y Eduardo Schiaffino, que adhieren al pensamiento modernista, científicista, determinista, simbolista y anarquista. Contemporáneo a la generación del 80, el artista se forma en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, comparte

exposiciones e instituciones con sus pares y, como ellos, escribe en los medios periodísticos más importantes.

Estos vínculos se continúan en La Syringa, una sociedad literaria activa desde fines del siglo XIX, que luego de la partida de Rubén Darío, es encabezada por Ingenieros y de la que participan Pagano y Joaquín de Vedia, entre otros.



La estancia Ramos Mejía, acuarela, 1893

Sixto Quesada, en la inauguración de II Salón del Ateneo, se pregunta ¿cómo crecerá el arte nacional?, ¿bastará el ambiente para que las personalidades talentosas se desarrollen? Y concluye que sólo ocurrirá creando las condiciones materiales y sociales necesarias, entre las cuales es imprescindible el desarrollo de las instituciones

educativas. Para esta mirada evolucionista, el arte es el estadio más alto de la civilización.

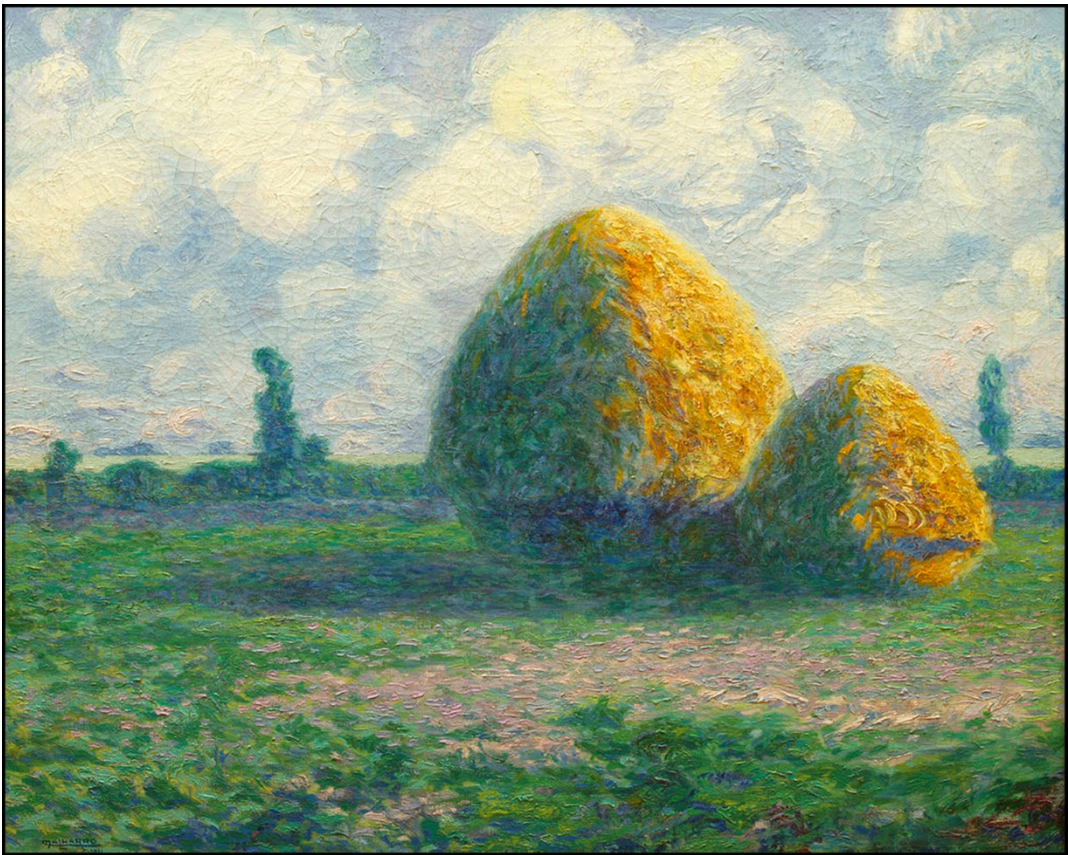
Las discusiones giran en torno a la universalidad del lenguaje del arte y la legitimidad del discurso criollista, la tradición y lo nuevo. Una postura ve en la pampa la raíz de una visión romántico-nacionalista y la otra no la cree idílica sino histórica y conflictiva. Artistas de distintos perfiles ideológicos, como Fernando Fader, Schiaffino y el mismo Malharro, coinciden en que el paisaje es “el género” que les permitiría realizar un arte de carácter nacional.

Schiaffino –que aún mantiene una posición dominante en el panorama de la crítica de la época– es acusado por las nuevas generaciones de afrancesado y eurocéntrico, pues el artista cree, influenciado por el pensamiento positivista de Taine, que la geografía determinará al hombre y que éste “naturalmente” logrará hacer arte nacional afectado por el medio. Así se conseguirá expresar el “alma argentina”, a través de los distintos paisajes: de la serranía, las cataratas, la selva misionera o la pampa.

Malharro no es inmune al pensamiento de Taine que aún sostiene cuando, en 1910, escribe:

“El artista que quiera hacer hoy arte nacional y sea una conciencia, sólo podrá servirse del pasado nuestro como signo simbólico para encarnar una idea.

El campo que le queda para actuar fundamentando una obra está limitado por el retrato y el paisaje, vale decir: la psicología de la raza y el momento, y la psicología de la naturaleza propia, pero universal y permanente. Fuera de ahí, es todo o convencional o transitorio”⁸.



Las parvas, 1911

⁸ Martín Malharro, “Movimiento artístico y estético en 1910”, La Prensa, 25 de mayo de 1910, p. 35, c. 2-7; cfr. Miguel Ángel Muñoz, “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”, en Diana Wechsler, Desde la otra vereda, Buenos Aires, Ed. El Jilguero, 1998.

Estas ideas se enlazan con el nacionalismo positivista de Ramos Mejía y de su discípulo José Ingenieros⁹.

Pero para esa fecha ya se advierte un cambio en la concepción de “lo nacional”. Ante la inminencia del primer Centenario de la Revolución de Mayo, se revalorizan fuentes desdeñadas hasta entonces, como las tradiciones hispánicas y las de la cultura indígena, que aparecen con énfasis en la obra de escritores como Ricardo Rojas (*La Restauración Nacionalista*, 1909; *Eurindia*, 1924), Leopoldo Lugones (*Odas seculares*, 1910) o Manuel Gálvez (*El solar de la raza*, 1913).

En adelante el paisaje, como lugar identitario, es tamizado por la subjetividad del artista, dentro de una concepción que se distancia del positivismo y del materialismo de la generación anterior. Estos nuevos ideales tienen como base un naturalismo de corte espiritualista y de raigambre criollista e hispana. El paisaje sigue siendo un género privilegiado, pero ahora lo es sólo porque puede infundir en el pintor sentimientos con los caracteres dominantes de su

9 Para ampliar ver Miguel A. Muñoz “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”, en Diana Wechsler, *Desde la otra vereda*, Buenos Aires, Ed. El Jilguero, 1998; “Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas”, en IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-CAIA, 1992; “El ‘arte nacional’: un modelo para armar” en *El arte entre lo público y lo privado*. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1995.

raza. Por su parte éste debe lograr ser un “sincero intérprete de la misma”.

Para Manuel Gálvez, si Sívori pinta la pampa, no consigue, sin embargo, develar su misterio ni interpretar su temperamento salvaje, semibárbaro, con el gaucho como uno de sus más singulares representantes. Para el escritor, Malharro sí es capaz de hacerlo superando la visión objetiva de la naturaleza, por ser “fuerte, indomable, inspirado, audaz”¹⁰.



Mis amigos los árboles, 1911

10 Ana María Telesca y José E. Burucúa, “El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y crítica”, en Estudios e investigaciones Instituto de Historia de las Artes Julio E. Payró, Buenos Aires, N° 3, 1989, pp. 82-83.

Malharro coincide con el subjetivismo propuesto por estas opiniones, pero rehúsa cualquier norma que pauté la creación artística:

“El día que el Arte fuera encerrado en una fórmula concreta absoluta, tendría una finalidad y en consecuencia desaparecería. Pero mientras la Humanidad se agite, piense y sienta; los dolores y las alegrías se sucedan, existiendo amores y odios, entusiasmos y decepciones, el Arte vivirá sujeto á la variedad constante en sus exponentes positivos, como resumen de aspiraciones colectivas hacia lo infinito dentro de la vida planetaria. [...]

La obra de arte existe desde el momento que bajo el dominio de la Forma se encuentra el signo de lo visible á lo invisible que le da vida y constituye su carácter, y sea respondiendo a una belleza espiritual, una belleza intelectual, una belleza moral o una belleza física”¹¹.

Su pintura y sus búsquedas artísticas están lejos de *La vuelta del malón* o las escenas gauchescas de Della Valle, de los paisajes luminaristas de Sívori, de los retratos de Schiaffino, de las escenas costumbristas de Quirós, de los paisajes serranos de Fader, o de la ciudad moderna de Pío Collivadino. Para el artista había que formarse en París,

11 Martín Malharro, “Conceptos de arte”, Athinae, Buenos Aires, Año III, N° 25, septiembre de 1910, pp. 1-3.

luego volver y recomenzar. Y sintiéndose parte de la historia, encarar la naturaleza, pero atravesada de sus propios pensamientos, deformándola si fuera necesario. Este es su espíritu derivado claramente de su adhesión al anarquismo¹².



Nevada, 1899

Meses antes expresa su ideario cuando responde al artículo “La evolución del gusto artístico en Buenos Aires”, publicado por Schiaffino en *La Nación*:

“encontramos en nuestro Museo de Bellas Artes, que tres de sus obras más representativas están encarnadas en los siguientes temas: ‘Sin pan y sin trabajo’, escena

12 Para ampliar ver Laura Malosetti Costa, “Estilo y política en Martín Malharro”, en *Separata*, Rosario, año VIII, N° 13, diciembre 2008, pp. 1-15.

italiana de protesta obrera; ‘La sopa de los pobres’, escena de pauperismo italiano; ‘Hora de descanso’, escena obrera de cal y canto en el ambiente italiano. Y si recordamos que Pueyrredón [...] habiendo estudiado en Europa, pinta de vuelta a esta su tierra, inspirándose en sus costumbres y sus glorias militares aún recientes, veremos que el proceso del arte es consecuente y lógico con la psicología colectiva que imprime sus direcciones a la psicología del pintor cuando un país nuevo, sin tradiciones al respecto, encara el problema artístico, y que no se fundamenta con improvisaciones un arte con carácter nacional, tal como hoy parece entenderse al pretender revivir al gaucho, escenas militares y pasajes históricos que más tendrán de convencionalismo que de verdaderamente histórico, estética y científicamente considerados [...] De ahí que afirme que en la evolución estética y artística estamos en pañales”¹³.

Su prosa, irónica y apasionada, propugna un arte nacional tanto como universal, es antipositivista sin abandonar términos como raza, ambiente y evolución, apela a olvidar lo aprendido en Europa y defiende la escuela francesa, es anarquista y nacionalista. En suma, se debate entre las

13 Martín Malharro, “Movimiento artístico y estético en 1910, La Prensa, 25 de mayo de 1910, p. 35, c. 2-7, cfr. Muñoz “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”, en Diana Wechsler, Desde la otra vereda, Buenos Aires, Ed. El Jilguero, 1998.

contradicciones de la época porque es un hombre que se compromete enérgicamente con su presente.



Ilustración para el libro “El faro”

LOS PAISAJES DE MALHARRO

Malharro se suma a la tradición del paisaje pocos años después de la 8ª y última exposición impresionista realizada en 1886, cuando Cézanne, Van Gogh y Gauguin renegaban de la doctrina, el neoimpresionismo descomponía la imagen en infinidad de puntos coloreados –hoy podría pensarse en una iridiscente pixelización– y el simbolismo dejaba atrás toda pretensión de realismo.

Su obra pictórica –no así sus ilustraciones– está dedicada casi con exclusividad a este género. Esta preferencia, que quizá se deba a una infancia y adolescencia rural, se vio refrendada por las enseñanzas recibidas en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y más tarde, por lo visto y adquirido durante el viaje a Francia. La conciencia de haber asimilado lo moderno, se revela en las palabras con que acompaña la primera exhibición de su trabajo cuando regresa a la Argentina. En 1902 escribe:

“El respeto más profundo por las leyes que rigen al mundo físico, la observación más intensa por todo lo que rige el mundo moral, la individualidad apoyándose en las conquistas de la ciencia, apropiándose las, asimilándose las para aplicarlas y basar su obra en cimientos incommovibles de lógica y de verdad [...] eso es modernismo en arte”¹⁴.

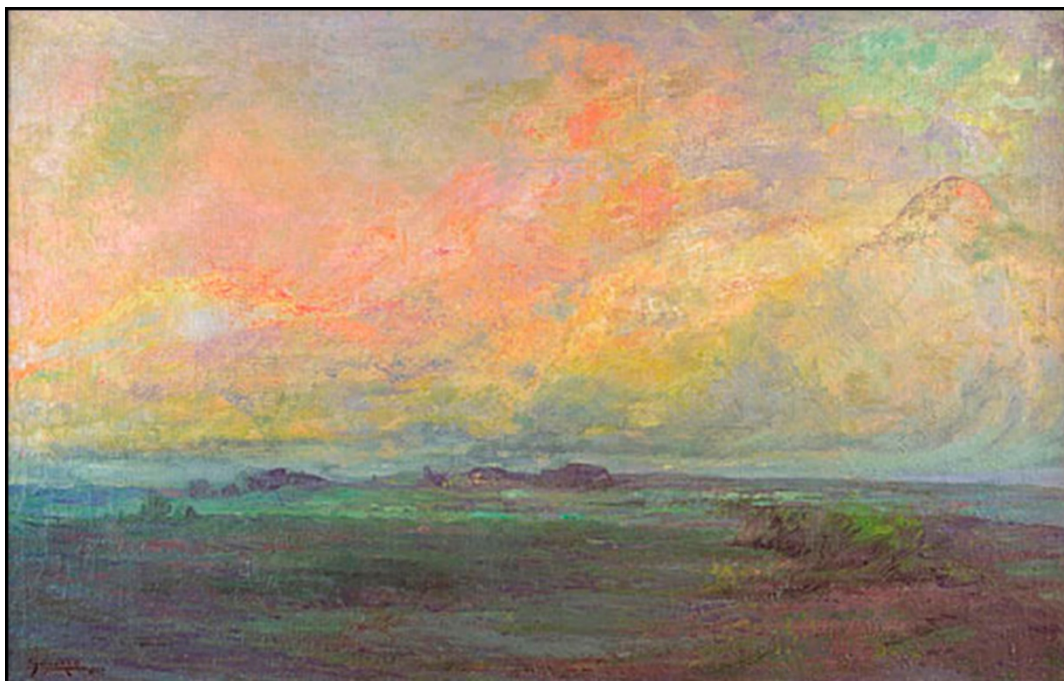


Nocturno, 1909

La inclinación por lo subjetivo, que se advierte en el romanticismo de su obra anterior a la estadía en París, es confirmada y transformada por los elementos puestos en

14 “La exposición Malharro. El primer vistazo”, El Diario, Buenos Aires, martes 15 de abril de 1902, s/p. sin firma.

juego por el simbolismo de nuevo cuño, que impregna la mayor parte de las tendencias posimpresionistas.



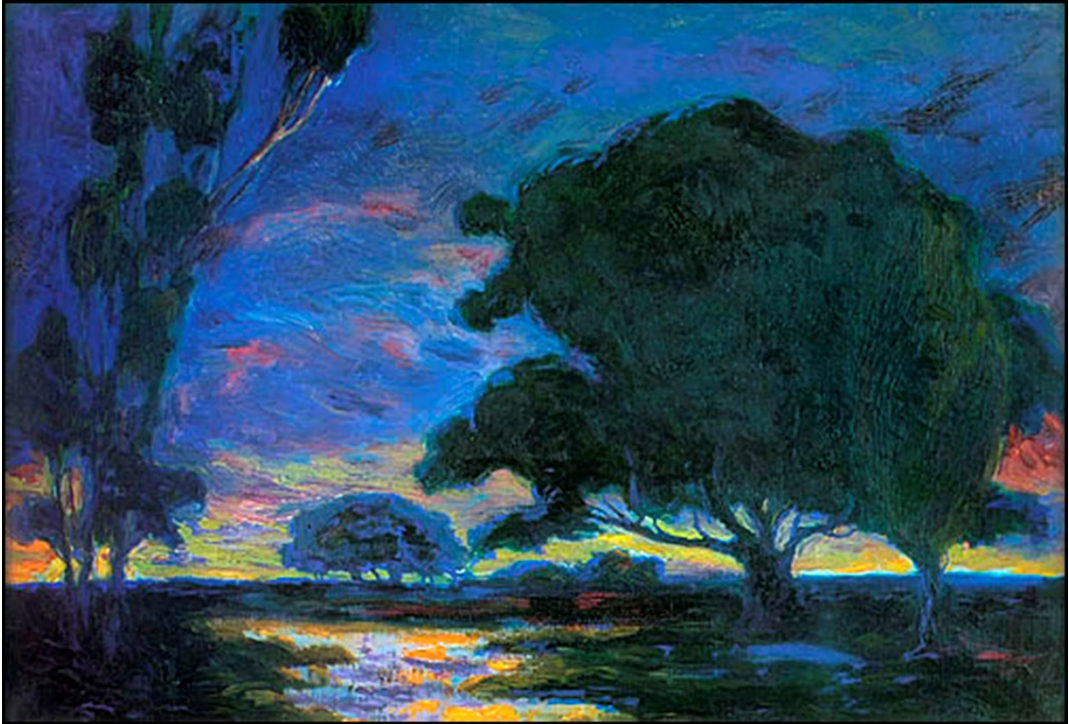
Paisaje, 1890

Y si su actitud frente al motivo tiene un sesgo experimental, no se trata del análisis objetivo de las sensaciones coloreadas, sino que sus indagaciones se dan en el terreno de la identidad. Cada vez que se enfrenta con el paisaje, resuelve la imagen convirtiéndola en una vivencia única, profundamente personal, tanto desde el punto de vista perceptivo como técnico, pero por sobre todo, emocional.

Estas búsquedas son deliberadas y el artista así lo expresa:

[...] Aunque estudiando y asimilándonos todo lo que haya de mejor en las manifestaciones artísticas de la vieja

Europa, deberá, pues, nuestro arte ser obra de nosotros mismos, tener sus raíces en el país adaptadas á sus fenómenos naturales históricos y sociales.



Paisaje, 1909

[...] Creemos en una manifestación propia, en un arte original como nuestra naturaleza; en un arte con carácter netamente definido, sincero, con medios de expresión propios [...] Producir obra vibrando con el pueblo y para el pueblo es localizarse, humanizarse y universalizarse haciendo obra de artista y obra de ciudadano al mismo tiempo [...]”¹⁵

15 Martín Malharro “Observaciones sobre crítica, arte y artistas”, en *Athinae*, Buenos Aires, año III, N° 12, agosto de 1909, p. 9.

Desde este punto de vista sus paisajes son inmanentes porque no sólo se refieren al objeto físico que representan, sino que también reseñan todo un mundo que comprende a la Argentina en formación, desde su futuro preñado de aspiraciones, con sus problemas sociales, políticos y culturales, hasta su propia individualidad inserta en este medio.



Paisaje, 1910

PERFIL DE UN INNOVADOR

“De ese contraste nació mi primera duda, de ahí la primera resistencia contra todo lo que representara un obstáculo á la libre manifestación de mis sensaciones [...] De ahí dató la independendencia de mi espíritu, la felicidad oral de mi inteligencia; y viví desde entonces mi vida...!”

Martín Malharro¹⁶

La activa militancia creadora de Malharro se manifiesta desde un principio cuando, en la Academia de Estímulo, resiente y resiste la rigidez de la normativa que imperaba en

¹⁶ Martín Malharro, "Del Pasado. Páginas de un libro inédito", Athinae, Buenos Aires, Año II, Nº 15-16, noviembre-diciembre de 1909, p. 6.

la enseñanza artística ya que intuía el anacronismo con que estaba organizado el modelo académico.

Si en sus primeros trabajos –óleos, dibujos e ilustraciones– sigue el modelo naturalista impartido, pronto ensaya liberarse de esos preceptos empleando un lenguaje más libre, sugerido por la interpretación sensible de lo visto, sobre todo a partir de los paisajes tomados durante sus frecuentes viajes por distintas regiones del país.



Paisaje, 1901

Su búsqueda incluye el necesario y legitimador viaje de estudios a Europa. A poco de instalado en París pone a prueba sus certezas y las jaquea consagrando su mirada a la escuela de Barbizon, a los impresionistas, a los

posimpresionistas, a los neoimpresionistas y a los simbolistas.

Estos movimientos se debaten entre la observación empírica de la realidad y la visión subjetiva y en el plano político, entre la consideración anarquista de la libertad del individuo y la marxista del compromiso con la sociedad.



Paisaje, 1902

De esta oferta estética e ideológica Malharro toma tanto la experimentación con los lenguajes plásticos como el marco de la filosofía anarquista, pues entiende la naturaleza como una entidad atravesada por las sensaciones particulares de cada contemplador. No puede pensar sólo en la instantaneidad y en los efectos lumínicos impresionistas. Necesita bucear en su interior, descubrir,

conocer y pensar la naturaleza para luego plasmarla en la tela. Estas son sus herramientas para mostrar un paisaje diferente.

Con el nuevo siglo recién inaugurado regresa a Buenos Aires y realiza su primera exposición individual.

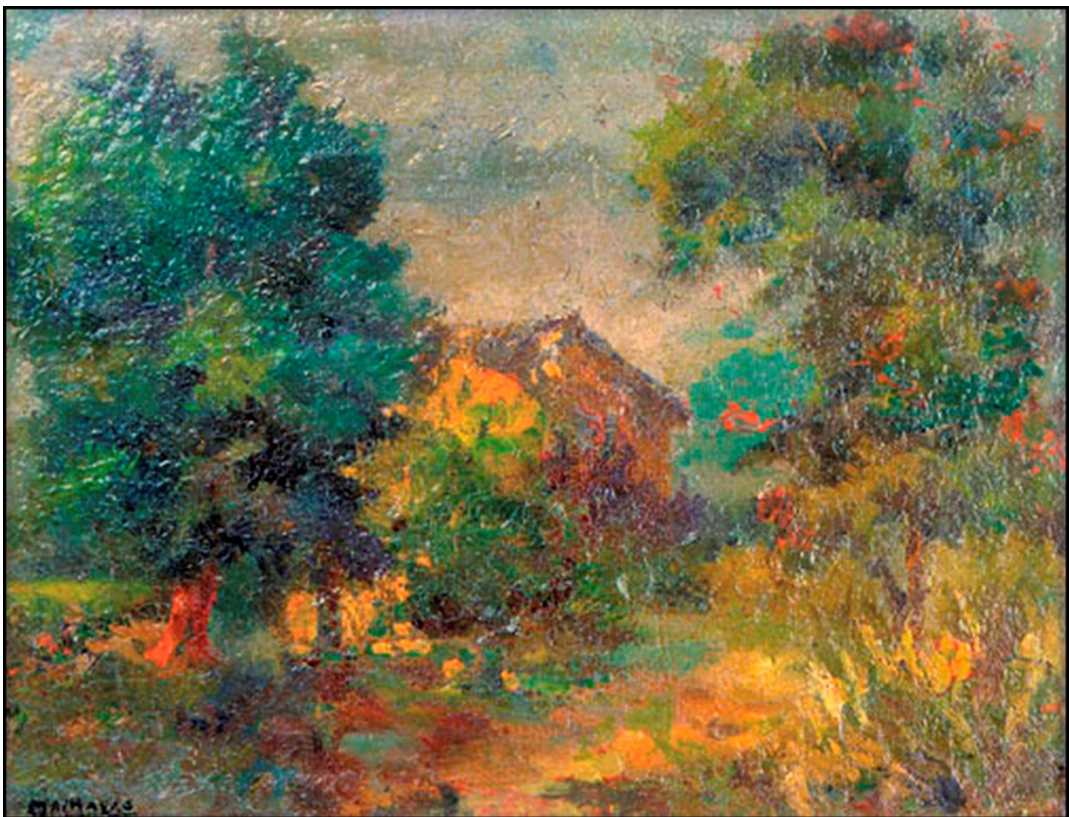


Primavera de los sauces, 1910

Presenta en sus obras ensayos sobre el paisaje y el color, y por ellos ingresa a la historia del arte como uno de los primeros artistas que trae el impresionismo a la Argentina. Pero ya sus contemporáneos advierten la imposibilidad de reducir su producción vinculándola a un solo estilo y consideran su cercanía al simbolismo y a las modalidades posimpresionistas. Apasionado, romántico y de mal genio se define apostando por la naturaleza. Está inmerso en ella desde su nacimiento, lo seduce y por lo tanto la persigue,

trata de asirla, pero también de transformarla con todos los medios pictóricos a su alcance.

Malharro busca influir en el ambiente, encender el entusiasmo. Es un intelectual formado que comprende la necesidad de participar en todos los ámbitos culturales y con sus ideas revoluciona la creación y la enseñanza. Difunde sus propuestas mediante artículos publicados en los medios más importantes de la época. Desde sus páginas introduce la modernidad estética, discute el rol del artista, del público y pugna por la conformación del mercado.



Rancho en el paisaje, 1902

Incide sobre la docencia. Tanto en su práctica efectiva como en su rol de teórico, renueva el concepto de la educación artística en las escuelas. Recoge su experiencia como Inspector del Consejo Nacional de Educación en el libro *El dibujo en la escuela primaria*, donde anarquismo, positivismo y psicología experimental le permiten amalgamar sus ideas y hablar de "método", "evolución" y "orden", pero también de "libertad expresiva" y de la importancia de la relación directa con la naturaleza en el proceso formativo del niño.



Paisaje con niebla, 1901