

LA CAMPAÑA DE LOS YESOS: COMPRAS DE CALCOS ESCULTÓRICOS DE EDUARDO SCHIAFFINO PARA EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE BUENOS AIRES (1903-1906)

MILENA GALLIPOLI, UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN, ARGENTINA

A Campaign of Plaster Casts: Eduardo Schiaffino's Purchases for the Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires (1903-1906)

A campanha dos gessos: compras de moldes escultóricos de Eduardo Schiaffino para o Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires (1903-1906)

Fecha de recepción: 28 de septiembre de 2021. Fecha de aceptación: 24 de mayo de 2022. Fecha de modificaciones: 2 de junio de 2022
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart13.2023.02>

MILENA GALLIPOLI

Doctora en Historia por la Escuela

Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y becaria posdoctoral por parte del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con lugar de trabajo en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP) de doble dependencia UNSAM - CONICET. También, es Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por la misma institución

y Licenciada con diploma de honor y Profesora en Artes (Orientación Artes Plásticas) por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, se encuentra a cargo de la realización del catálogo razonado de calcos escultóricos del Museo la Cárcova (UNA).
mgallipoli@unsam.edu.ar

RESUMEN:

El objetivo de este artículo es realizar un análisis cualitativo y cuantitativo de una campaña de compras de calcos escultóricos en yeso llevada a cabo por Eduardo Schiaffino, director del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, entre 1903 y 1906. Por un lado, se investigan los argumentos que se esgrimieron para justificar la aprobación de un presupuesto de compras. Por otra parte, la conformación de una colección de yesos estuvo fuertemente informada por un circuito mercantil guiado por una dinámica de oferta y demanda, dada la existencia de talleres estatales y privados internacionales que proveían yesos a precios accesibles y con una variada disponibilidad. A través de la sistematización de listas tentativas de compras y facturas se establece como hipótesis que Schiaffino se inscribió en un circuito comercial institucionalizado en paralelo a procurar obtener calcos con marcas de autoría.

PALABRAS CLAVE:

Consumo artístico, calcos escultóricos en yeso, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Eduardo Schiaffino.

Cómo citar:

Gallipoli, Milena "La campaña de los yesos: Compras de calcos escultóricos de Eduardo Schiaffino para el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (1903-1906)". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 13 (2023): 15-35 <https://doi.org/10.25025/hart13.2023.02>

ABSTRACT:

The main aim of this article is to conduct a qualitative and quantitative analysis of a purchase campaign of plaster casts carried out by Eduardo Schiaffino, director of the Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires, between 1903 and 1906. On the one hand, I examine the arguments used to justify the approval of a budget for the purchase. On the other, the creation of a collection of plaster casts was strongly informed by a commercial circuit guided by a dynamic of supply and demand, given the existence of state and private international workshops that provided plasters at affordable prices and with varied availability. Through the systematization of tentative purchase lists and invoices, I argue for the hypothesis that Schiaffino enrolled in an institutionalized commercial circuit alongside efforts to obtain copies with authorship marks.

KEYWORDS:

Art Acquisition, Plaster Casts, Buenos Aires Museum of Fine Arts, Eduardo Schiaffino.

RESUMO:

O objetivo deste artigo é realizar uma análise qualitativa e quantitativa de uma campanha de compra de moldes de gesso realizada por Eduardo Schiaffino, diretor do Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, entre 1903 e 1906. Por um lado, são investigados os argumentos utilizados para justificar a aprovação de um orçamento de compras. Por outro lado, a formação de uma coleção de gessos foi fortemente informada por um circuito comercial pautado por uma dinâmica de oferta e procura, dada a existência de oficinas internacionais estatais e privadas que forneciam gessos a preços acessíveis e com disponibilidade variada. Através da sistematização de listas provisórias de compras e faturas, estabelece-se como hipótese que Schiaffino se inscreveu em um circuito comercial institucionalizado paralelamente à tentativa de obtenção de réplicas com marcas de autoria.

PALAVRAS-CHAVE:

Consumo artístico, réplicas escultóricas em gesso, Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, Eduardo Schiaffino.

Desde Buenos Aires, en 1905, el pintor, escritor, fundador y director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA en adelante) Eduardo Schiaffino¹ exaltaba las ventajas de un tipo particular de copia: los calcos escultóricos. Al respecto decía:

Es sabido que la escultura por su condición de cuerpo sólido, gracias a la realidad de sus tres dimensiones, permite la reproducción mecánica casi perfecta de las obras originales esparcidas en los Templos, monumentos públicos, calles y jardines, Museos y colecciones particulares del mundo entero. [...] De ahí la superioridad del calco material, sobre la copia mental de las obras de arte [sic].²

La reproductibilidad del calco presentaba la principal ventaja o “superioridad” de permitir reunir en un mismo espacio y tiempo múltiples ejemplares escultóricos y/o objetuales “esparcidos” alrededor del mundo —o “en los Templos, monumentos públicos, calles y jardines, Museos y colecciones particulares”. En suma, los yesos permitían construir un relato sobre el devenir de las artes a través de objetos accesibles en cuanto a precio y disponibilidad dada la existencia de una red internacional de talleres y comercios.

El objetivo de este artículo es analizar la campaña de compras de calcos llevada a cabo por Schiaffino para el MNBA entre 1903 y 1906 en función de indagar cómo la conformación de este tipo de colecciones estuvo informada por un circuito mercantil guiado por una dinámica de oferta y demanda. En este sentido, es menester abordar dos cuestiones: por un lado, ¿por qué desde un museo se generó una demanda de yesos a punto de encarar una campaña de compras? Y, ¿qué argumentos se esgrimieron para conseguir financiamiento? Por otra parte, en cuanto a la oferta conformada por talleres y establecimientos de ventas de calcos cabe preguntarse: ¿qué red de comerciantes se hacía disponible para un consumidor extranjero que buscara dotar de yesos a su institución local? ¿Hasta qué punto el consumo estuvo circumscripto por la oferta efectiva de yesos que cada productor tenía?

Se establece como hipótesis de base que el consumo de calcos escultóricos del MNBA se ejerció como una política institucional activa y programática. No solo le otorgaba al museo herramientas para poseer y exhibir un relato canónico de las artes (en yesos), sino que también fue una estrategia para consolidar al MNBA como una institución referente, en vez de constituirse como mero receptor de productos extranjeros. Asimismo, al analizar el circuito de compras efectivizado por Schiaffino se puede argumentar que el argentino procuró obtener calcos con marcas de autoría al mismo tiempo que se inscribió en un circuito comercial institucionalizado.

1. Eduardo Schiaffino (Buenos Aires, 1858-1935) fue un prolífico pintor, gestor y crítico de arte. Su formación estuvo estrechamente ligada a la institucionalización de las artes en Buenos Aires dado que en 1876 formó parte del grupo fundador de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, uno de los primeros ámbitos formales de formación artística. En 1884 viajó a Europa como becado del gobierno nacional argentino y desde allí se desempeñó como corresponsal artístico para *El Diario*. En 1891 participó de la fundación de El Ateneo de Buenos Aires y en 1895 logró que se decretara la creación del Museo Nacional de Bellas Artes, institución que dirigió hasta 1910.

2. Eduardo Schiaffino, “Borrador de carta a Joaquín V. González”, Buenos Aires, 24 de junio de 1905, en Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA, Buenos Aires, Argentina), Fondo Schiaffino.

3. Patricia Corsani ha sido una de las pioneras en la investigación de la Sección de Escultura Comparada del MNBA y fue la primera en publicar algunas de las fuentes aquí citadas y analizadas, haciendo especial hincapié en el aspecto pedagógico de la compra de Schiaffino. Véase Patricia Corsani, "Eduardo Schiaffino y el museo de los sueños: la 'Sección de Escultura Comparada' del Museo Nacional de Bellas Artes". *Avances* 9 (2004-2005): 49-64; Paola Melgarejo, "Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes: Nostalgias de un lejano resplandor", en *Memoria de la escultura, 1895-1914. Colección MNBA*, editado por Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2013), 33-52; y Victoria Márquez, "Eduardo Schiaffino y la compra de calcos para el Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina)", en *Modern Sculpture and the Question of Status*, editado por Cristina Rodríguez Samaniego e Irene Gras Valero (Barcelona: Ediciones de la Universitat de Barcelona, 2018), 573-85. Por último, Corsani cita la tesis inédita de M. T. Ortiz Nareto, "El proyecto del Museo de Escultura Comparada", a la cual no he tenido acceso hasta el momento.

4. Dado el carácter personal de la compra para el MNBA de Eduardo Schiaffino, para el caso porteño este aspecto también es abordado por la bibliografía citada en la nota anterior. Asimismo, Schiaffino es una figura clave ya que además de haber gestionado la institucionalización del campo artístico local produjo un copioso corpus teórico y crítico que le valió el título del primer historiador del arte argentino. Solo por mencionar algunos de los estudios más importantes sobre su figura véase José Emilio Burucúa y Ana María Telesca, "Schiaffino, corresponsal de *El Diario* en Europa (1884-1885): La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"* 27-28 (1989-1991): 65-73; Laura Malosetti Costa, "Eduardo Schiaffino: La modernidad como proyecto", en *Seminario internacional: Los estudios de arte desde América Latina. Temas y problemas*, 1999, http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/malosetti_buenosaires.pdf; Laura Malosetti Costa, *Primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001); Laurens Dhaenens, "Mapping the Texts and Travels of Eduardo Schiaffino between 1882 and 1891: A Study of An Itinerary between Countries, Languages, Perspectives, and Positions". *Caiana* 7 (2015): 37-54.

5. La base de datos resultó del relevamiento y compilación de las fuentes disponibles en los Fondo Schiaffino del MNBA y Archivo General de la Nación (AGN, Buenos Aires, Argentina), específicamente listados

La creación de esta colección de calcos ha gozado de grados variables de protagonismo y especialización al interior de los relatos generales sobre la historia institucional del MNBA. En general se le atribuye a este episodio el carácter de constitutivo y formativo del museo. Por otra parte, se reconocen investigaciones pioneras en relación con la formación de colecciones de calcos en Buenos Aires que han privilegiado su aspecto pedagógico para explicar los tipos de consumos llevados a cabo.³ Por último, una serie de publicaciones parten del estudio de la actuación de Schiaffino en el MNBA en general para dilucidar sus agendas, motivaciones y acciones.⁴ Por lo tanto, el corpus bibliográfico disponible aporta valiosa información y documentación, además de proveer algunas claves de análisis, pero es menester examinar estas problemáticas desde un enfoque macro que permita dar cuenta de las relaciones que conectan museos, agentes-consumidores, productores y yesos en una compleja red de intercambios y cómo el comercio se yergue como un aspecto clave.

En principio, una primera sección presenta las circunstancias de compras, los móviles y las formas de financiación de la campaña Schiaffino. En paralelo se analizan los discursos pregonados en función de justificar, fomentar y básicamente financiar la adquisición de calcos. Por un lado, Schiaffino elaboró un sentido de pertenencia a partir de la explicitación de una proliferación de museos de calcos a nivel prácticamente mundial compuesta de instituciones referentes que actuaban como modelos junto con espacios de reciente creación. Por otra parte, la tenencia de calcos presentaba una serie de desafíos en cuanto a su lugar al interior de un museo con una colección que ya había empezado a conformarse con originales. Por último, se exaltó el beneficio que el contacto con yesos de obras canónicas tendría en los públicos de los museos en relación con su instrucción y desarrollo del gusto. Finalmente, una segunda sección estudia los tipos de compras que se persiguieron a partir de un análisis de los talleres seleccionados por Schiaffino. Estos interrogantes son abordados desde una metodología cuantitativa y estadística; se parte de una elaboración de bases de datos⁵ que sistematiza una serie de fuentes institucionales que permiten analizar el proceso de conformación de la colección MNBA que va desde un primer momento embrionario y deseado hasta la concreción de las adquisiciones y sus arribos a la ciudad de Buenos Aires hacia 1906.

EN BÚSQUEDA DEL PRESUPUESTO: ARGUMENTOS A FAVOR DE UNA COLECCIÓN DE YESOS PARA EL MNBA

El MNBA fue pregonado como proyecto institucional nacional por parte del pintor y crítico Eduardo Schiaffino con el apoyo del espacio de interacción cultural del Ateneo; obtuvo su aprobación oficial del presidente José Evaristo Uriburu

y el ministro de instrucción Antonio Bermúdez en 1895. Abrió sus puertas el 25 de diciembre de 1896 en locales alquilados de la primera planta del edificio Bon Marché sobre la calle Florida de Buenos Aires. En principio, cabe aclarar que el museo no se constituyó como uno de escultura comparada que debía exhibir calcos exclusivamente sino que antes bien tendió a privilegiar a las denominadas bellas artes y artes decorativas. Sus orígenes institucionales estuvieron marcados por una primera etapa de conformación de colecciones con fuertes acentos en la pintura a partir de donaciones privadas, reparticiones públicas y adquisiciones esporádicas.⁶ Tampoco contaba con ejemplares de calcos previo a las compras aquí analizadas, aunque el catálogo inicial sí incluía algunas copias de pinturas.⁷ La campaña de compras de Schiaffino posee entonces la particularidad de que representó una etapa subsiguiente de consolidación y complemento de un acervo ya existente. Correspondió también a un accionar de tipo programático en el cual Schiaffino como director adoptó el rol activo de selección, consecución de financiación y adquisición de un corpus numeroso de calcos. Por lo tanto, el programa de formación de la colección de calcos fue concebido como una necesidad temprana en función de enriquecer, consolidar y completar la colección originaria del museo.⁸

La iniciativa de adquirir yesos dependió de la aprobación del proyecto y del presupuesto por parte del gobierno nacional, específicamente el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.⁹ En un primer momento desde el Ministerio se autorizó en 1903 un viaje de Schiaffino a Europa con la finalidad de que realizará “el estudio especial y comparativo de la organización y funcionamiento de los principales Museos y Academias de Bellas Artes en Europa y Estados Unidos de Norte América, facultándosele para elegir una colección sistemada de calcos de yeso”.¹⁰ En agosto de ese año se embarcó al Viejo Continente, en donde realizó algunas visitas a instituciones artísticas para estudiar su organización, entre ellas por ejemplo el Musée de Sculpture Comparée en París.¹¹ A continuación, como resultado de ese primer recorrido, Schiaffino confeccionó un meticuloso reporte al Ministerio que incluyó una detallada lista de todos los calcos que el MNBA debía comprar.¹² A principios de 1906 se decretó el segundo viaje a Europa programado entre fines de junio y octubre de ese año y se le otorgó un presupuesto de 50 000 pesos argentinos (110 000 francos franceses en 1903)¹³ para iniciar los encargos con una serie de talleres y efectivizar las adquisiciones de calcos.¹⁴

Ahora bien, más allá del derrotero burocrático en la consecución de fondos, el inicio de la campaña de compras estuvo caracterizado por una producción discursiva que fuertemente justificó y fomentó la iniciativa. A continuación se identifican tres grandes líneas argumentativas que fueron esgrimidas a favor de la adquisición de yesos: (1) la existencia de museos de escultura comparada como una práctica difundida e internacionalizada, (2) la necesidad de completar

y facturas de compras de yesos. Toda la información fue volcada en un archivo Excel de uso personal que permitió la sistematización y clasificación de las compras de Schiaffino a partir de criterios varios. Por el momento esta base de datos no se encuentra disponible para la consulta pública.

6. La colección original del MNBA estuvo formada por 164 ítems. En su mayoría fueron donaciones (fuertemente fomentadas por Schiaffino) de particulares entre los cuales destacan los legados de Adriano E. Rossi (1814-1893) y José Prudencio de Guerrico (1837-1902), entre otros. Este primer corpus fue seguido por algunas adquisiciones “rápidas y de ocasión” y otras importantes como la colección Aristóbulo del Valle (1845-1896) hacia 1901. No obstante, en palabras de María Isabel Baldasarre, quien investigó extensamente la colección MNBA, “no tuvo una política orgánica de crecimiento respecto del arte europeo”. Luego, se fue dando paso a atribuciones de partidas presupuestarias por parte del Congreso de la Nación y el Ministerio de Instrucción Pública, entre las cuales destacaron los viajes a Europa de Schiaffino en 1905 y 1906 y la compra en 1906 de la colección de retratos de Ignacio Baz y en 1905 de las esculturas de Francisco Cafferata. Véase María Isabel Baldasarre, “Museo universalista y nacional: El lugar del arte argentino en las primeras décadas de vida institucional del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires”. *A contra corriente: una revista de historia social y literatura de América Latina* 10, n.º 3 (2013): 255; María Isabel Baldasarre, “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina”. *Anais do Museu Paulista* 14, n.º 1 (2006): 293-322.

7. Véase Ángel Navarro, “Eduardo Schiaffino y el catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes (1896)”, en *120 años de bellas artes*, editado por Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2016), 35-52; Marcelo Eduardo Pacheco, *Colectonismo artístico en Buenos Aires: del virreinato al centenario: expansiones del discurso* (Buenos Aires: edición del autor, 2011), 225-28.

8. Esto no significa que hubiese un vacío en términos de colecciones de calcos locales, pero estas solían relegarse a ámbitos más bien especializados de la formación artística como la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (en donde se registran algunos calcos hacia 1878). En paralelo a la campaña de Schiaffino el pintor y gestor Ernesto de la Cárcova también encaró la adquisición de calcos, pero en este caso para la Academia Nacional de Bellas Artes, la Universidad de Buenos Aires y algunos Colegios Nacionales. Véase Ofelia Manzi, *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* (Buenos Aires: Atenas, s.f.), 17, y Milena Gallipoli, “En el horizonte de la

copia: Calcos escultóricos y educación artística", en *Ernesto de la Cárcova*, editado por Laura Malosetti Costa (Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2016), 63-67.

9. El proceso de compras se llevó a cabo a lo largo de tres presidencias de la nación Argentina (Julio Argentino Roca, Manuel Quintana y José Figueroa Alcorta) en las cuales intervinieron los siguientes ministros de justicia e instrucción pública durante el desarrollo de los eventos concernientes a los calcos: Joaquín V. González (1902), Juan Ramón González (1902-1904), Joaquín V. González (1904-1906) y Federico Pinedo (1906-1907).

10. Julio Argentino Roca y Juan Ramón Fernández, "Encomendando una comisión en Europa al señor Eduardo Schiaffino", *Boletín oficial de la República Argentina*, 13 de junio de 1903, 12058.

11. Camille Enlart, "Nota a Eduardo Schiaffino", París, 16 de enero de 1904, en AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3326. Según otro documento Schiaffino solicitó visitar la Manufacture Nationale de Beauvais (y su escuela), la Manufacture Nationale de Gobelins, la Manufacture Nationale de Sèvres, el Musée des Arts Décoratifs, el Palais de Fontainebleu y el Musée du Cluny. Véase Le Chef en Bureau de l'Enseignement et des Manufactures Nationales, "Nota a Eduardo Schiaffino", 7 de enero de 1904, en AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3326.

12. Eduardo Schiaffino, "Museo de escultura y arquitectura -calcos en yeso, tierra-cocida policroma y reproducciones en bronce. Catálogo e informe oficial presentado al Ministerio de I.P. en Junio 26 de 1905", 24 de junio de 1905, en MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

13. Conversión de moneda realizada con la herramienta web *Historical Currency Converter (test version 1.0)*, fecha de consulta 27 de agosto de 2021, <https://www.historicalstatistics.org/Currencyconverter.html>.

14. Cabe mencionar que la campaña tuvo que lidiar con problemas internos, aunque estos no fueron ataques directos contra la pertinencia de comprar calcos. La mayor crítica se concentró en la autonomía de Schiaffino, que se tradujo en un individualismo que lo llevó a ser calificado como un "dictador del gusto", en palabras de Laura Malosetti Costa.

15. En relación con esto cabe mencionar que los estudios sobre colecciones de calcos escultóricos han tendido a concentrarse en ámbitos educativos y de formación artística, aunque algunas recientes investigaciones se enfocan en la inserción de calcos en ámbitos museales y sus especificidades. Más allá

y complementar la colección existente del MNBA y su relación con la (im)posibilidad de obtener originales y (3) un móvil pedagógico en función de una construcción de un público que incluía pero a su vez desbordaba el campo artístico y los ámbitos de su formación.

(1) La práctica de conformar colecciones de calcos, ya sea para museos de bellas artes y/o arqueología, secciones de academias o exhibiciones exclusivas de escultura comparada, estaba sumamente difundida a nivel global hacia finales del siglo XIX y principios del XX.¹⁵ En este sentido, un país como Argentina pudo acceder a la posesión de copias gracias a la consolidación de una red comercial de talleres internacionales que aumentó la disponibilidad de yesos como mercancías. Como contracara, al momento de justificar una campaña de compras se hizo hincapié en el hecho de que muchos otros países y ciudades demandaban calcos y poseían este tipo de colecciones, de modo que tener una propia contribuiría a un proceso de modernización y de pertenencia a una práctica internacional de consumo.

Un documento que requiere consideración es el borrador de la carta que Schiaffino adjuntaría al reporte para el Ministerio de Instrucción Pública y su ministro de turno, Joaquín V. González (1863-1923). En principio, conviene transcribir un extenso fragmento de ella, incluyendo las tachaduras y errores del autor entre paréntesis:

En cambio, y por las razones apuntadas, el museo de calcos de la escultura y (decoracion) arquitectura ha tenido desde hace años el sufragio de la crítica universal (europea, americana y japonesa). La Academia imperial de Tokio, los Museos y Academias de Chicago, New York, Boston, Washington, St. Louis, etc. (los de Paris, Londres) para hablar de los establecimientos (instituciones) fuera de Europa que han [de] formar (acumular) recientemente sus (tesoros artísticos) colecciones artísticas de originales, y que por lo tanto necesitaban (mas que los) con mayor urgencia acumular reproducciones fieles, para realizar la enseñanza por el ejemplo y facilitar la ilustracion del publico, tienen hoy grandiosos (magníficos) museos artificiales, extraordinariamente vastos dado el servicio que prestan.

El beneficio que reporta una organización semejante es inapreciable puesto que significa dotar artificialmente (en pocos años) de ambiente artístico á las ciudades nuevas y alejadas como las nuestras de los (grandes) nucleos de cultura secular. Este resultado es tan evidente, que aun las capitales europeas, poseedoras de preciosos museos públicos, consagrados por la peregrinacion de los extranjeros, completan con calcos (de otros) de (otros museos) obras ajenas sus colecciones de originales, como sucede en París, en Londres, Berlín etc. [sic].¹⁶

Por ende, nos encontramos ante un reconocimiento de tránsitos prácticamente mundiales de calcos, desde Tokio hasta Saint Louis. Además, es sumamente elocuente el hecho de que Schiaffino tachó las ciudades de París y Londres, lo cual indica que fue adrede su elección de listar aquellos lugares que, a su criterio, se hallaban necesitados de “dotar artificialmente de ambiente artístico” a sus naciones, entre ellas Estados Unidos. Curiosamente, en otra epístola de fecha más temprana el remitente le mencionaba a Schiaffino otro ejemplo de un “nuevo” museo de calcos en el Musée des Échanges de Bruselas y se calificaba a Bélgica como uno de los países que “lograron llenar ese gran vacío”.¹⁷ Entonces, Schiaffino no solo cotejaba la necesidad de Buenos Aires contra un ideal moderno europeo, sino que también reconocía otras geografías e inclusive resaltaba que las propias ciudades faro, “los grandes núcleos de cultura secular”, como Londres y París, consumían calcos escultóricos asiduamente. Más aún, este tipo de argumentaciones se trasladaron a la prensa y sirvieron para apelar a un público lector más amplio, como lo expresaba un artículo de *El Diario* que hasta localizaba en el Louvre uno de los ejemplos de “núcleos” con calcos: “Casi todos los museos del mundo tienen la reproducción perfecta de las obras maestras debida al cincel de los antiguos. Especialmente el Louvre, posee una colección admirable y el calco ha llegado á tal grado de perfección, que casi se confunde con el original [sic].”¹⁸

Asimismo, homologar el desarrollo artístico argentino con el de Estados Unidos fue una estrategia discursiva empleada por Schiaffino en múltiples ocasiones. Ya desde el discurso de inauguración del MNBA en 1896 el pintor había halagado a aquel país por la proliferación de iniciativas privadas para financiar las artes (de las que Buenos Aires carecía) que resultaron en la feliz consecuencia de que “en un breve espacio de vida nacional [lograron] asimilarse el gusto, la competencia, hasta la técnica de sus maestros allende los mares”,¹⁹ añadiendo que Argentina tendría los medios de seguir sus pasos. En el caso de la compra de calcos, Schiaffino indicó que el futuro de la Sección de Escultura Comparada constituiría un museo “como no existen tan completas sino en (algunas) los mas importantes centros (ciudades) de Estados Unidos [sic]”.²⁰ Como resume María Isabel Baldasarre en relación al coleccionismo en Buenos Aires: “Los ‘faros’ seguían estando en Europa, sin embargo la manera de llegar a ella aparecía mediada por el ejemplo de los Estados Unidos”.²¹

Así, al momento de articular estrategias a favor de justificar una campaña de compras, una red de museos-modelos se activaba como medida de comparación y referencia. El MNBA con Schiaffino se insertó en una retórica en clave futura que establecía una suerte de cadena de comparaciones (y sucesiones) entre Buenos Aires, Estados Unidos y Europa. En paralelo, el criterio de pertenencia estaba fundamentado por la caracterización del consumo de calcos como una

de estudios de casos, una importante referencia sobre el tema es Charlotte Schreiter, “Competition, Exchange, Comparison: Nineteenth-Century Cast Museums in Transnational Perspective”, en *The Museum is Open: Towards a Transnational History of Museums, 1750-1940*, editado por Andrea Meyer y Bénédicte Savoy (Berlín: De Gruyter, 2014), 31-44.

16. Eduardo Schiaffino, “Borrador de carta a Joaquín V. González”, Buenos Aires, 26 de junio de 1905, en AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3326. Otra versión manuscrita de esta carta, sin tachaduras, acompaña a Schiaffino, “Museo de escultura”.

17. Piñeiro, “Carta a Eduardo Schiaffino”, 4 de agosto de 1896, en AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3325. “Uno de los países que no había llenado este gran vacío que exige todo país medianamente educado era la Bélgica y con gran sorpresa mía he visto en mi ultimo viaje a Bruselas que el palacio que sirvió para la Exposición ha sido destinado a museo de mulages con el nombre de “Museo des Echanges” teniendo este país la ventaja que no tenemos nosotros de poseer grandes obras maestras que han hecho reproducir y que sirven para comparar con las otras naciones [sic].”

18. Recorte de prensa “La colección de calcos”, *El Diario*, 18 de abril de 1906, en MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

19. Fuente disponible completa y citada en: Sandra M. Szir y María Amalia García (eds.), *Entre la academia y la crítica: La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina, siglo XX* (Buenos Aires: EDUNTREF, 2017), 29.

20. Eduardo Schiaffino, “Borrador de carta a Joaquín V. González”, 29 de mayo de 1905, en AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3326.

21. María Isabel Baldasarre, “Consumos privados, destinos públicos: Emergencia y consolidación del coleccionismo de arte en Buenos Aires en el proceso de construcción del campo artístico (1880-1910). Volumen I” (Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Buenos Aires, 2004), 213. La tesis doctoral y posterior publicación (*Los dueños del arte*) de Baldasarre, que examina el desarrollo del coleccionismo y los consumos artísticos en la Buenos Aires de entre siglos, indaga la construcción discursiva de vínculos entre Buenos Aires y Estados Unidos. Como establece Baldasarre, la gestión institucional de Schiaffino combinó una mirada celebratoria sobre el desarrollo artístico norteamericano con las posibilidades de traslación al caso de la Argentina. No obstante, Malosetti Costa argumenta que la idea del país del norte como modelo fue matizada por la matriz ideológica de la raza, pues se pensaba que la nación latina tenía

práctica en común de la cual se acentuaba una geografía ampliada de ciudades (de Tokio a Saint Louis).

(2) Una vez establecida la existencia de una red de instituciones (conformada por museos-modelos y nuevos espacios) que ejercían la práctica en común de consumir calcos, una segunda línea argumentativa que se puede identificar se vincula con su lugar al interior de una colección preexistente y con relación a obras originales.

Uno de los principales méritos de los calcos escultóricos era la posibilidad de reunir en un mismo lugar un muestrario de piezas dispersas en el tiempo y el espacio. Schiaffino informaba al Ministerio que en estos nuevos y grandiosos “museos artificiales” estaban “reunidos los tesoros de la estatuaria universal” que, distribuidos ordenadamente, permitían “realizar estudios completos de estética teórica y práctica, sin salir de la ciudad”²² Así, adquirir calcos era una estrategia para conformar al museo como universalista, es decir que incluyese la más amplia variedad posible de estilos, escuelas nacionales y sus desarrollos en el tiempo. Ahora bien, como ya se señaló, el MNBA no era un espacio dedicado a exhibir yesos exclusivamente y ya poseía un acervo conformado, de modo que estas fueron concebidas como incorporaciones que debían integrarse a un panorama previo. En relación con esto, desde el ámbito porteño se explicitaron ideas en cuanto a la imposibilidad futura de que el MNBA se dotara de originales. El artículo de *El Diario* que acercaba el Louvre al museo porteño gracias a la tenencia de calcos luego establecía una radical diferencia con relación a la posesión de obras maestras:

Claro está que nosotros *nunca* tendremos uno de esos originales que valdrán modestamente unos cuantos millones de francos, á menos que cualquier ricachón de nuestra tierra, cansado de comprar toros, obsequie al museo un pendant del ‘Gallo morente’ ó de un ‘Torso de Belvedere’. Pero sí podremos contemplar la copia exacta, en sus líneas magistrales, en su dibujo de todos los planos (dibujo de geometría del espacio) de la Venus de Milo, del Moisés de Miguel Angel, de la maravillosa escultura que cultivaron los Lysipos y los Praxiteles. Y tal conglomerado de belleza plástica solo costará al estado 70.000 pesos. La adquisición de un rancho para una comisaría resulta mas caro [sic]!²³

una mayor predisposición hacia las actividades estéticas. Malosetti Costa, “Eduardo Schiaffino: La modernidad como proyecto”, 5.

22. Eduardo Schiaffino, “Carta a Joaquín V. González”, 26 de junio de 1905.

23. Itálica propia. Recorte de prensa “La colección de calcos”.

En definitiva, desde Buenos Aires la perspectiva a futuro del MNBA en relación con la posesión de originales en general y obras maestras en particular no era del todo optimista; de hecho, en sus proyecciones se estima que aquello *nunca* podría suceder. Como resumía otro artículo de prensa porteño que expresaba el optimismo ante las copias por su accesibilidad: “La cuestión de la autenticidad

no debe afligirnos. Ante todo porque es irremediable. ¡El mejor de los consuelos! Un solo objeto original suele costar mucho más que todo un museo de reproducciones".²⁴

Más aún, en el caso de nuevos originales se debía trazar una estrategia institucional para consolidar el estatuto canónico y/o la fama de dicho ejemplar, especialmente cuando no se trataba de una autoría reconocida. En cambio, el proceso de canonización ya se había transitado para aquellas obras que tenían su reproducción en yeso y además, por consiguiente, la disponibilidad de su copia se planteaba como un bien abundante mientras que los originales eran bienes escasos por definición. La compra de originales-obra maestras implicaba hallar alguna pieza excepcional en el mercado u obtener una donación ya seleccionada por un particular, lo cual muchas veces acarreaba dudas e incertidumbres en cuanto a su autenticidad.²⁵ Para la situación de Schiaffino, uno de los mayores impedimentos en relación con los originales era, además de no acceder a la filantropía de los "ricachones de su tierra", carecer de un presupuesto de compras de ocasión para poder actuar de forma rápida y reservada ante remates públicos, ventas privadas o licitaciones.²⁶ En síntesis, si el objetivo último era poseer un museo completo y universalista, obtenerlo a través del yeso resultaba un camino más atractivo y accesible que vía originales. Como proseguía la defensa de las copias de uno de los artículos analizados: "aunque no podamos adquirir los originales, no por eso la vida ha dejado de ganar en gusto y en encanto".²⁷

(3) En última instancia, la instrucción era la principal meta perseguida a través de la exhibición de calcos. El contacto con yesos de los más bellos ejemplares de las artes era concebido como una instancia formativa clave del gusto que acercaba la sociedad al progreso en términos de civilización. Schiaffino indicaba que semejante colección estaba "destinada a ejercer una influencia decisiva sobre el desenvolvimiento de la cultura nacional",²⁸ de modo que la finalidad pedagógica de las copias contribuiría positivamente a sus receptores. Igualmente, el empleo de este tipo de argumentaciones se constituyó como un lugar común que no solo se aplicó a la compra de calcos sino que antes bien se instrumentalizó para pensar los perfiles institucionales y ha sido uno de los aspectos más enfatizados por los estudios sobre el museo durante el periodo. Para el MNBA de Schiaffino, Malosetti Costa afirma que hubo un doble propósito, "el primero, eminentemente didáctico. Ellas iniciarián no solo a los artistas sino también al público en la senda del 'buen gusto' artístico; el segundo [...] era ensanchar el capital simbólico de la nación con pruebas elocuentes de que había alcanzado un estadio avanzado en el contexto de las 'naciones civilizadas del mundo'".²⁹

Ahora bien, cabe detallar que la construcción del destinatario de esta instrucción contemplaba un doble sujeto. Por un lado, es claro que había una estrecha relación entre el uso de los calcos y la esfera de formación artística en un

24. Enrique Larreta, "Los museos de reproducciones. Un vacío a llenar", *La Nación*, 22 de diciembre de 1904, en MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino. Cabe mencionar que este artículo en particular generó ciertas tensiones en el director del MNBA dado que reclamaba la necesidad de un museo de calcos en simultáneo a sus compras de yesos y con desconocimiento de que dicha empresa se estaba llevando a cabo.

25. A Schiaffino se le cuestionó la autenticidad de algunas de las piezas del museo. Por ejemplo, en 1906 un artículo fue publicado en *La Razón* que directamente desafía la autenticidad de algunas de las pinturas adquiridas por el director del MNBA y exigía una investigación por parte del gobierno para corroborar el carácter original de las obras para evitar volver a ser "víctimas de una superchería". Recorte de prensa "Adquisiciones pictóricas. Autenticidad de las obras", *La Razón*, 29 de diciembre de 1906, en MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

26. Estas opiniones fueron expresadas en una epís-tola en donde solicitaba autorización de utilizar un fondo mensual de 1800 pesos mensuales para compras. Eduardo Schiaffino, "Borrador de carta al ministro de instrucción pública dr. Joaquín V. González", 3 de febrero de 1906, en AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3326.

27. Larreta, "Los museos de reproducciones. Un vacío a llenar".

28. Eduardo Schiaffino, "Borrador de carta a Joaquín V. González", 29 de mayo de 1905, en AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3326.

29. Malosetti Costa, *Primeros modernos*, 407.

sentido amplio que abarcaba a las denominadas bellas artes, a las artes aplicadas y a la industria. Los yesos eran unos de los recursos pedagógicos nodales para el aprendizaje del dibujo y la presencia de dichos objetos en el MNBA lo constituyía como un museo-academia. La institución hasta poseía vínculos de cercanía física con sus respectivos espacios de formación dado que su sede del momento era en el mismo edificio que la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.³⁰ Por otra parte, los públicos a los cuales apelaba el museo también incluían sujetos que no necesariamente estaban en contacto con la esfera artística. Desde el decreto presidencial y del Ministerio de Instrucción Pública se justificó la creación de la Sección de Escultura Comparada como un interés que no se restringía “sólo á la enseñanza del dibujo” sino que atañía a la “difusión de conocimientos generales”³¹

En síntesis, los calcos aportarían beneficios tanto para los artistas como al público en general, cuyo contacto tendría consecuencias concretas en la instrucción de los ciudadanos. En este sentido, la idea de gusto tenía una dimensión colectiva. Como afirma Éric Michaud: “el gusto se forma y es formador. Si puede ser formado a la escala colectiva de una nación igual que la del individuo singular, permanece siempre con un alcance eminentemente social”³²

ENTRE UN LISTADO TENTATIVO Y COMPRAS EFECTIVAS DE CALCOS ESCULTÓRICOS

La conformación de una colección de calcos escultóricos para el MNBA no se ejecutó de manera arbitraria o espontánea sino que antes bien se requirió de un estudio, relevamiento y evaluación de qué ejemplares eran indispensables y quiénes podían proveerlos. Schiaffino se construyó a sí mismo como una suerte de árbitro del gusto a través de la producción de un documento que lo sistematizaba y ordenaba: la presentación del reporte de relevo de su viaje al Ministerio de Instrucción Pública en 1905 (Img. 1). Allí se proponía una suerte de presupuesto y plan de acción previo a la autorización de los fondos para efectuar las compras. El total de dinero requerido para las compras ideales sumaba 171 763 francos, de los cuales finalmente obtuvo 110 000.

Con su lista Schiaffino demostraba que había llevado a cabo un estudio informado de la cuestión y que estaba realizando una selección “hecha de visu de 1200 ejemplares” (1093 para ser exactos). El reporte de Schiaffino se organizó por talleres productores con un orden de aparición aparentemente aleatorio: Atelier de Moulage del Louvre (París), August Gerber (Colonia), École Nationale des Beaux-Arts (París), Manifattura di Signa (Florencia), Louvre nuevamente y el Trocadéro (París). Con un claro privilegio por talleres de procedencia francesa, se pueden distinguir dos grandes grupos de vendedores de yesos a los cuales se

30. También se encontraban espacios artísticos como la Colmena Artística, el Ateneo y algunos talleres de artistas como los de Ángel della Valle, Eduardo Sívori, Víctor de Pol y Torcuato Tasso.

31. Figueroa Alcorta y Federico Pinedo, “Autorizando la adquisición de obras con destino al Museo de Escultura Comparada”, *Boletín oficial de la República Argentina*, 31 de marzo de 1906, 383. Decretos citados en Ángel Miguel Navarro, *Dibujos italianos (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes* (Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, s.f.), 36-37.

32. Éric Michaud, *Las invasiones bárbaras: una genealogía de la historia del arte*, traducido por Antonio Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017), 29.

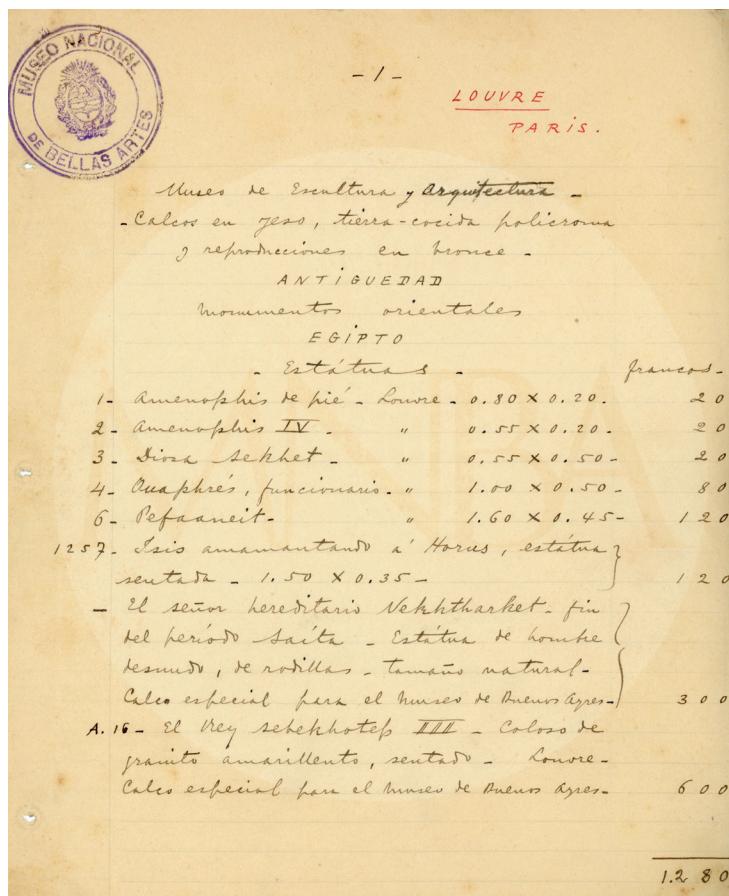


Imagen 1. Eduardo Schiaffino, "Museo de escultura y arquitectura -calcos en yeso, tierra-cocida policromas y reproducciones en bronce. Catálogo e informe oficial presentado al Ministerio de I.P. en Junio 26 de 1905", 24 de junio de 1905, en MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino, 1.

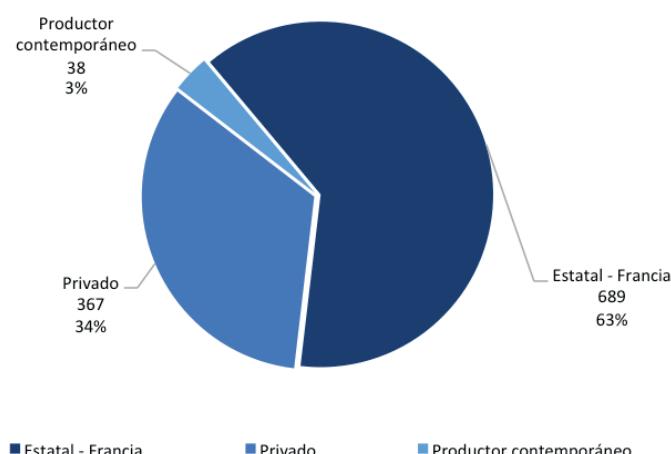


Gráfico 1. Distribución de calcos seleccionados por Schiaffino por tipo de intermediario o productor. Fuente: Schiaffino, "Museo de escultura".

33. Schiaffino, "Museo de escultura", 95-99. Desde ya, la inclusión de Rodin en este listado presenta una serie de interesantes aristas conceptuales que no pueden ser desarrolladas aquí. Por lo pronto, cabe mencionar que fueron tres obras de Rodin las consignadas: *El beso* (1500 francos), *El raptor* (300) y *Busto de Puvis de Chavannes* (300), que incluían la aclaración de "calco especial para el Museo N. de Bellas Artes de Buenos Ayres" e "idem".

acudió: aquellos que tenían un vínculo directo con museos que podemos calificar de oficiales y estatales, y otro grupo de firmas comerciales privadas de calcos y de escultura contemporánea (Gráf. 1).

El interior de cada categoría tampoco denuncia un orden sistemático; para el Louvre los ejemplares aparecen por estilo, para Gerber por tipo de pieza (escultura, bajorrelieve, etc.) y en Signa los títulos están en italiano. Por ende, se puede inferir que Schiaffino tomó la información que tenía de cada catálogo de ventas y la transcribió. Entre los talleres seleccionados adoptó una clara preferencia por los ateliers franceses oficiales que dominaron su circuito de compras: el Louvre encabezaba con 368 ejemplares, seguido por la florentina Signa (299), la École y el Trocadéro, Gerber y finalmente obras en bronces (Gráf. 2).

Otra particularidad del reporte Schiaffino es que la selección de ejemplares por estilo y/o periodo planteaba una distribución equitativa, de forma tal que en la práctica persiguió construir aquél relato universalista que proyectaba discursivamente (Gráf. 3). Asimismo, el listado no solo incluía manifestaciones del pasado (Antigüedad, Edad Media y Renacimiento) sino que también incluyó la categoría de escultura moderna en dos sentidos. Por un lado, seleccionó calcos bajo la categoría nativa de escultura moderna (siglos XVII y XVIII) que los propios talleres ofrecían en sus catálogos. Pero, por otra parte, las últimas páginas de su lista agregaban una serie de productores que no eran talleres de calcos ni *mouleurs* privados. Barbedienne (París), Chiurazzi & Fils (Nápoles), Siot-Decauville (París) y Thiebaut Frères (París) eran especialistas en estatuaria

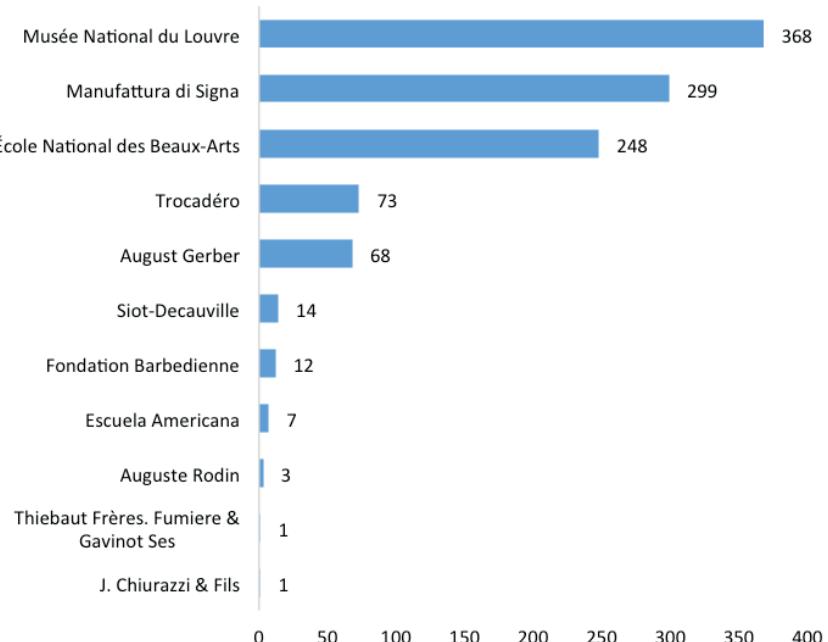


Gráfico 2. Distribución de calcos seleccionados por Schiaffino por taller de procedencia. Fuente: Schiaffino, "Museo de escultura".

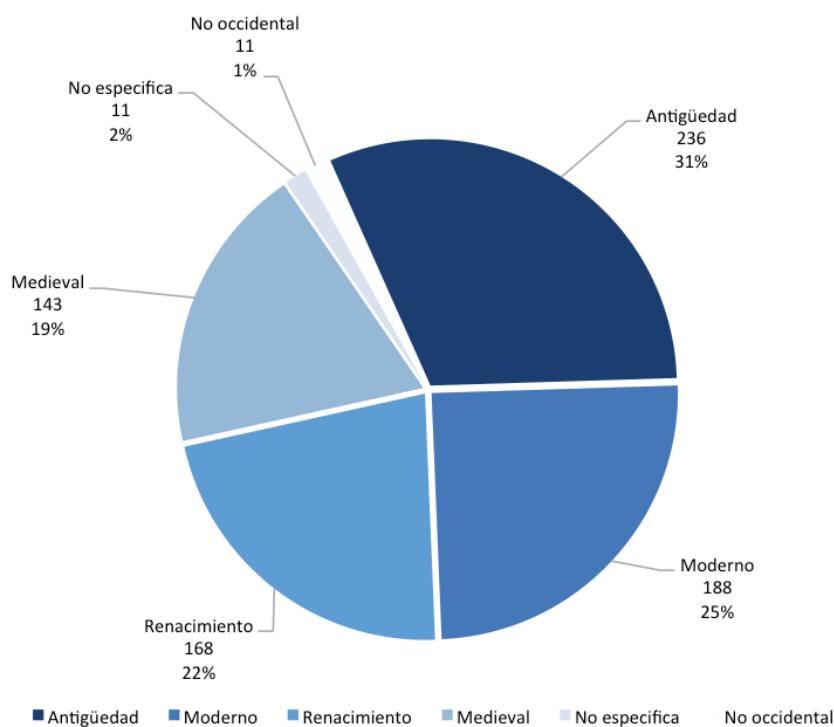


Gráfico 3. Distribución de calcos seleccionados por Schiaffino por periodo y/o estilo. Fuente: Schiaffino, "Museo de escultura".

en bronce, mientras que Auguste Rodin era uno de los artistas más reconocidos del momento y la "Escuela americana" (Nueva York, Chicago) listaba una serie de esculturas de contemporáneos bajo la vaga categoría de "calclos especiales".³³ Puesto que Schiaffino estaba combinando la campaña de compras de calclos con otras obras de arte se puede justificar la inclusión de ejemplares contemporáneos dentro del listado, aunque estos también deben ser pensados como copias o reproducciones.³⁴

Igualmente, más allá de la exhaustividad del listado, también Schiaffino reconocía falencias y planteaba la necesidad de una etapa posterior de compras —que él mismo ya tenía planificada y supervisada: "Después de adquirir este conjunto de obras el Museo podrá completarse paulatinamente en Londres y Berlín para la época griega y el renacimiento así como en Nueva York y París para las antigüedades aztecas y orientales según lo he comprobado personalmente".³⁵

Para concretar las compras, una vez aprobado su viaje, desde el Viejo Continente Schiaffino se dedicó a contactar a los representantes de los talleres, establecer formas de pago y arreglar el transporte de los yesos al Río de la Plata. A continuación, Schiaffino no realizó un registro sistemático de este tipo, aunque en sus fondos documentales del AGN y MNBA hay una serie de comunicaciones y facturas de compras con el Louvre, Trocadéro, Gerber y Signa.

34. Especialmente en el caso de Rodin, Schiaffino realizó otras adquisiciones al escultor francés, destacándose *La Tierra y la luna*, que no fue incluida en su lista tentativa. Podemos suponer que uno de los motivos era el hecho de que era un mármol que hacía que la obra no pudiese ser considerada una copia estrictamente hablando sino un original derivado de la inherente reproductibilidad de la técnica escultórica practicada por Rodin, mientras que *El beso* era un yeso. Sobre Rodin en Argentina véase Museo Nacional de Bellas Artes, *Rodin en Buenos Aires* (Buenos Aires: Fundación Antorchas, 2001); Museo Nacional de Bellas Artes, *Rodin: Centenario en Bellas Artes* (Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2017).

35. Eduardo Schiaffino, "Borrador de carta a Joaquín V. González", 26 de junio de 1905.

36. Cabe mencionar que para el taller de calclos del Louvre una de las referencias bibliográficas de base es Florence Rionnet, *L'Atelier de Moulage du Musée du Louvre: 1794-1928* (París: Réunion des Musées Nationaux, 1996).

En primer lugar, con el Atelier de Moulage du Musée du Louvre³⁶ se procuró asegurarse de los catálogos con los yesos ofertados y realizar una orden en función de su disponibilidad en vez de perseguir piezas exclusivas como prerrogativa. El MNBA adquirió unos 95 calcos de los 368 tentativos, por un total de 10 174,40 francos luego del descuento del 20% por tratarse de una institución artística.³⁷ Entre las compras se incluyeron las esculturas más representativas del museo parisino como la *Venus de Milo*, el *Vaso Borghese* y un *Esclavo* de Miguel Ángel.³⁸ Eugène Arrondelle, jefe del taller en el momento, tuvo contacto directo con Schiaffino y hasta lo recibió *in situ*, como indicaba una carta: “desde su última visita a nuestros talleres le he dado a todas las piezas el tono del original”.³⁹ Dichas indicaciones también proveen la evidencia de que muchos de los calcos ordenados por Schiaffino fueron solicitados con pátina, una adición que no era usualmente ofrecida por el Louvre. En suma, cabe afirmar que para el caso del Louvre se mantuvo un vínculo comercial con la dirección de Arrondelle y Schiaffino se mantuvo dentro de los márgenes de aquello que los catálogos de ventas podían ofrecer.

En segundo lugar, otro de los talleres franceses que cabe brevemente mencionar es el del Musée de Sculpture Comparée en el Palais du Trocadéro. Schiaffino también visitó el museo y entró en contacto con su director, Camille Enlart y con su *mouleur* Édouard Pozadoux, con quien concertó las tratativas del encargo, pago y envío de yesos por 4 738 francos.⁴⁰

37. Eduardo Schiaffino, “Borrador de carta a monsieur Eugène Arrondelle”, Venecia, 2 de septiembre de 1906, en MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

38. Melgarejo comenta que Schiaffino iba a comprar el *Laocoonte* en el Louvre pero decidió suspender la compra ante la noticia de un reciente descubrimiento de un fragmento nuevo del grupo. Melgarejo, “Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes”, 40.

39. Eugène Arrondelle, “Carta a Eduardo Schiaffino”, 20 de agosto de 1906, en MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

40. Camille Enlart, “Carta a Eduardo Schiaffino”, París, 16 de enero de 1904 y Édouard Pozadoux, “Carta a Eduardo Schiaffino”, París, 21 de septiembre de 1906, en AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3326. También véase “Contenu des Caisse renfermant la Collection de Moulages provenant du Musée du Trocadéro et destinée au Musée National des Beaux Arts” y Eduardo Schiaffino, “Lista al Trocadéro”, 4 de agosto de 1906, en AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3336.

41. Según una factura de compra el monto ascendió a unas 2780 liras. L’Amministratore [de Signa], “Carta a Eduardo Schiaffino”, 5 de noviembre de 1905, en MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.



Imagen 2. Manifattura di Signa, *Tarjeta de presentación*, ca. 1905. Fondo Schiaffino, AGN, Buenos Aires.

En tercer lugar, para los calcos obtenidos de Italia, Schiaffino no realizó compras de calcos en yeso sino de una gran cantidad de reproducciones en terracota de la reconocida casa comercial florentina Manifattura di Signa (Img. 2).⁴¹ La firma se especializaba en la reproducción de obras de la Edad Media y el Renacimiento, destacándose en los Della Robbia. Ya desde 1900 se registra que el director del MNBA tenía noticias de Signa a través del ministro plenipotenciario argentino en Italia, Enrique B. Moreno (1846-1923), quien a través de una epístola, luego de haber visto algunas piezas y sorprenderse de sus pátinas de “ilusión perfecta”, recomendaba la adquisición de una colección allí ante la creencia de que “la manufactura va a producir una verdadera revolución favoreciendo la propagación [del] gusto artístico”.⁴² De esta forma, se puede notar que con la apreciación de la firma de Signa se valoraban ciertos caracteres

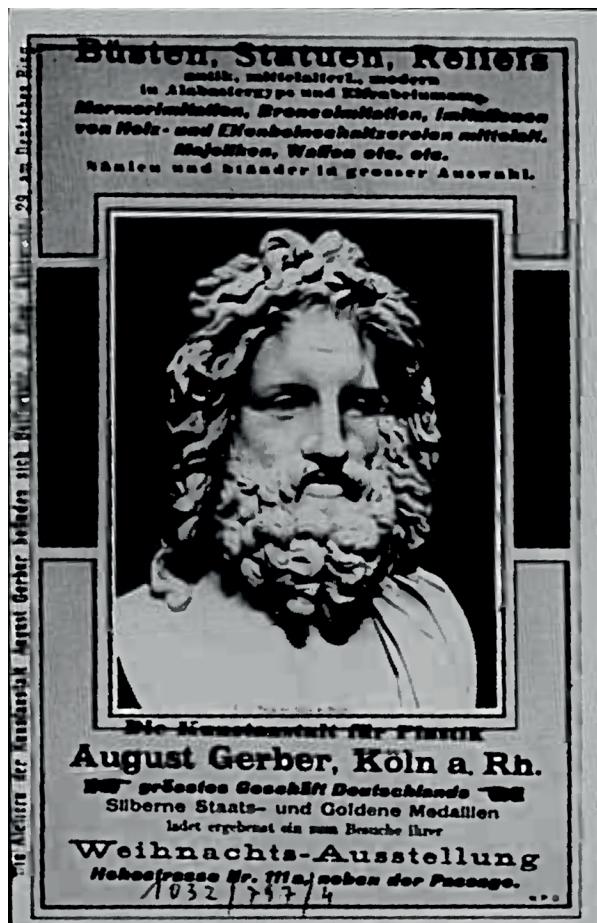


Imagen 3. August Gerber, *Carta postal*. Stadtkasse Köln, Historisches Archiv, Colonia.

42. Enrique B. Moreno, “Carta a Eduardo Schiaffino”, 28 de enero de 1900, en AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3325. Cabe agregar que la reconocida artista argentina Lola Mora se ofreció para concretar la propuesta de Moreno pero, ante las conflictivas relaciones entre la escultora y Schiaffino, este no aceptó su colaboración (correspondencia disponible en mismo legajo del AGN).

43. Sobre el envío argentino a la Louisiana Purchase Exposition véase Marta Penhos, “Saint Louis 1904: Argentina en escena”, en *Argentina en exposición: ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX*, editado por Andrea Lluch y María Silvia Di Liscia (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009), 59-84.

44. Los yesos de Gerber poblaron varias secciones de la Louisiana Purchase Exhibition en los edificios de la German Educational Exhibit y en el Liberal Arts Palace. Lauren Disalvo examina esta presencia en tanto una celebración y promoción de un nacionalismo alemán y un programa educativo, y analiza cómo sus calcos fueron valorados desde la noción de autenticidad. Véase Lauren Disalvo, “Plaster Cast Collections from the 1904 Louisiana Purchase Exposition in Context: Examining Culturally Determined Significance through Environment and Time”. *Material Culture Review* 74-75 (2012): 131-48; Lauren Disalvo, “The Aura of Reproduction: Plaster Collections at the 1904 Louisiana Purchase Exposition” (Tesis de maestría, University of Missouri, 2011).

en la fabricación como la pátina (como también había sucedido con los yesos del Louvre).

En cuarto y último lugar, otro de los más importantes productores privados de calcos a quien el MNBA encomendó calcos fue August Gerber en Colonia, Alemania (Img. 3). La conexión con el productor se produjo a partir de un evento en particular: la Louisiana Purchase Exposition de Saint Louis entre abril y diciembre de 1904.⁴³ Allí Gerber ganó un gran premio y medalla de oro,⁴⁴ mientras Schiaffino también se encontraba en la ciudad estadounidense como



45. En el archivo MNBA hay una primera lista mecanografiada titulada “Donnant les nummérros etc des sculptures choisies de mon exposition à St. Louis [sic]” cuya autoría se puede atribuir a Gerber. En el reporte de Schiaffino se listaban 68 ejemplares. Se han relevado dos facturas de compras por un total de 14700 marcos y 27 calcos. Véase August Gerber, “Factura de compra a Eduardo Schiaffino”, 19 de enero de 1907 y 22 de febrero de 1907, en AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3336.

Imagen 4. “Statue of Athena Lemnia”, en August Gerber, *German Educational Exhibit: Classical Sculpture of August Gerber* (St. Louis: August Gerber, 1904), 8.

delegado argentino de la sección artística que administraba la primera Exposición Argentina de Bellas Artes en el exterior. En consecuencia, el argentino pudo observar el vasto alarde de los yesos Gerber alrededor de las instalaciones y entró en contacto con él para hacer su propio pedido para el MNBA.⁴⁵

Una de las piezas más populares de Gerber era la *Atenea Lemnia*, calificada como de las más bellas obras de Fidias, que expuso en Saint Louis (Img. 4) y también reproducía como plantilla para sus cartas. El ejemplar de la diosa griega era una restitución realizada por los arqueólogos alemanes Furtwängler y Aldenhoven a partir de la unión de dos esculturas antiguas que restituían una copia en mármol completa del original perdido en bronce.⁴⁶ Gerber ofrecía el calco con pátina símil bronce, “una de las más significativas demostraciones del color como una herramienta de precisión” en palabras de la investigadora Lauren Disalvo,⁴⁷ lo cual creaba una nueva obra de arte y presentaba una versión más cercana a Fidias que sus copias antiguas en mármol tras el original perdido. En este sentido, Gerber se posicionó no solo como un productor de reproducciones sino que exaltó la adición de ofrecer reconstrucciones de la Antigüedad con pátinas de las cuales promocionaba que “debe notarse especialmente que la imitación artística del bronce es tan perfecta que sin tocar la escultura cualquiera creería que no es nada menos que metal real”⁴⁸ Entonces, una vez más, la pátina se ofrecía como una marca de distinción.

El pedido del MNBA incluyó a la *Atenea Lemnia* (vendida por 450 marcos o 550 francos) y se distribuyó entre ejemplares patinados de la Antigüedad grecorromana (*Hermes Praxíteles*, *Augusto de Prima Porta*, *Aproxímenos*) y reproducciones de Miguel Ángel —el *Moisés*, la *Piedad* y piezas de *Las tumbas Médici*. Lo curioso es que el propio Gerber al promocionar la popularidad de sus calcos de Miguel Ángel le proveía a Schiaffino una referencia discursiva que planteaba un mapa internacional de consumo como estrategia de legitimación:

Es sin dudas interesante que usted tome conocimiento de una carta del señor Paine del Metropolitan Museum, Nueva York y sepa que todos los grandes museos de los cuales tengo órdenes como el nuevo Museo de Magdeburgo, el Museo Alexander de Moscú, el nuevo Museo de Arte de Brooklyn, el Museo Nacional de Budapest y otros han decidido encargarme todos los calcos en [pátina de] imitación. En este momento debo suministrar varias veces las tumbas Médici de Miguel Ángel y usted se podría beneficiar de esta ocasión por la cual yo podría reducir el precio.⁴⁹

Entre la orden de Schiaffino y su ejecución sucedió la muerte de Gerber en 1906,⁵⁰ y ante la toma de mando de su sucesor, L. Wahl, el criterio de calidad continuó siendo central. Esto le era afirmado al argentino en una carta que

46. Adolf Furtwängler, *Masterpieces of Greek Sculpture* (London: William Heinemann, 1895), 4.

47. Disalvo, “Plaster Cast Collections from the 1904 Louisiana Purchase Exposition”, 134.

48. August Gerber, *German Educational Exhibit: Classical Sculpture of August Gerber* (St. Louis: August Gerber, 1904), 17.

49. August Gerber, “Carta a Eduardo Schiaffino”, sin fecha, probablemente 1904, en MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino. Traducción propia: “Il est sans doute très intéressant pour vous de prendre connaissance d'une lettre de Monsieur Paine du Metropolitan Museum, New York et d'apprendre que toutes les grandes musées pour lesquelles j'ai des ordres comme le nouveau Musée de Magdeburg, le Musée Alexander à Moscou, le nouveau Musée d'art à Brooklyn, le Musée national à Buda Pest et d'autres ont décidé de me commander tout les moules en imitation. Dans ce moment j'ai à fournir plusieurs fois les tombeaux des Medicis par Michel Ange et vous pourrez profiter de cette occasion par laquelle je peux réduire le prix [sic]”.

50. Una carta de Schiaffino enviada a la firma da cuenta de esta noticia: “Es con profundo pesar que me enteré de la muerte del señor August Gerber, que yo estimaba fuertemente por su inteligencia y su trabajo, podría presentar mis sinceras condolencias a Madame Gerber”. Eduardo Schiaffino, “Carta a Maison August Gerber Cologne”, 30 de octubre de 1906, en MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

51. L. Wahl, “Carta a Eduardo Schiaffino”, 8 de octubre de 1906, en MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino. Traducción propia: “Disposant d'un grand nombre d'ouvriers de première qualité et de maîtres d'ateliers à toute épreuve et d'une grande expérience acquise pendant plus de 25 ans depuis la fondation de notre établissement, nous pourrons répondre aux exigences de nos clients à leur pleine et entière satisfaction”.

retomaba algunas cuestiones de la venta de calcos: “Disponemos de un gran número de obreros de primera calidad y de maestros de atelier infalibles y de una gran experiencia adquirida durante más de 25 años desde la fundación de nuestro establecimiento, nosotros podremos responder a las exigencias de nuestros clientes y a su plena y entera satisfacción”⁵¹

Finalmente, una vez realizado el relevo de la oferta y colocados los encargos a cada productor, Schiaffino calificó a la empresa como exitosa: “Los ejemplares adquiridos son tan variados y oportunos, que representan un salto de diez años en el progreso de nuestro y de cualquier museo”⁵²

En suma, al analizar una campaña de compras de calcos como la del MNBA resulta insoslayable cotejar la oferta de ejemplares y los tipos de productores disponibles. Es claro que Schiaffino no abordó el asunto de la posesión de copias a la ligera sino que antes bien lo planteó como política institucional, lo cual implicó a una serie de discursos y acciones en función de justificar, financiar y ejecutar la adquisición de una colección. La concreción de las compras gozaba de la ventaja de base de contar con una amplia disponibilidad de productores oficiales y privados, y en este sentido se puede afirmar que Schiaffino se ciñó a dicha oferta comercial. No obstante, lejos estuvo de ser este factor una imposición para el porteño, ya que logró concentrar y dirigir la oferta hacia una búsqueda de piezas con marca de autoría que le diesen un sello de calidad a sus copias. Una de estas garantías fue el encargo de yesos patinados al Louvre, Gerber y Signa, lo cual, además de subir el precio de venta, le otorgaba al objeto una capa extra de artística o distinción. Por otra parte, entre sus elecciones, el margen de maniobra por la negociación de obras exclusivas se restringió a la obtención de aquellos ejemplares modernos que lindan en su estatuto entre reproducción y obra original.

Así, el museo logró convertir una lista de deseos de obras maestras en yeso en un corpus que efectivamente arribó a la ciudad de Buenos Aires. Una vez en la ciudad porteña se inauguró un segundo capítulo en la historia de la colección de calcos escultóricos del MNBA que implicó la obtención y el acondicionamiento de un adecuado espacio de exhibición. Algunos calcos fueron exhibidos por primera vez en 1908 en ocasión de la exposición VI Ensanche del Museo Nacional de Bellas Artes.⁵³ A continuación, hacia marzo de 1909 se comenzó la mudanza del MNBA de su local en el edificio del Bon Marché al Pabellón Argentino, que inauguró luego de la salida de Schiaffino como director del museo en septiembre de 1910. Esto implicó una significativa reconfiguración del relato museográfico, en la cual un importante número de calcos fueron incluidos en el primer piso de la nueva sede.⁵⁴ Si bien el presente artículo no aborda estas cuestiones, cabe mencionar que cotejar los momentos de compra con los subsiguientes episodios de exhibición —y sus dificultades, limitaciones y carencias— da cuenta de las

52. Eduardo Schiaffino, “Carta al Exmo. Señor Ministro”, 18 de septiembre de 1906, en MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

53. Sobre la ocasión del VI Ensanche y el lugar de los calcos escultóricos en la configuración del espacio de exhibición véase: Paola Melgarejo, “Eduardo Schiaffino curador: la Exposición Adquisiciones de 1906”, en *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano*, editado por María José Herrera (Córdoba: Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figeroa Alcorta, 2011), 15-28 y Milena Gallipoli, “Delfos entre París y Buenos Aires: Circulación y exhibición de calcos escultóricos en yeso del Auriga Vencedor”. *Revista de historia da arte e da cultura* 2, n.º 2 (2021): 37-57.

54. Para un análisis pormenorizado de la disposición de calcos escultóricos en la sede del Pabellón Argentino del MNBA véase: Milena Gallipoli, “Las Victorias: de Samotracia a Buenos Aires. Calcos en yeso en el Museo Nacional de Bellas Artes y en la Escuela Superior de Bellas Artes en la primera mitad del siglo XX”. *MODOS: Revista de historia da arte* 2, n.º 2 (2018): 297-302, y Milena Gallipoli, “La victoria de las copias: Dinámicas de circulación y exhibición de calcos escultóricos en la consolidación de un canon estético occidental entre el Louvre y América (1863-1945)” (Tesis de doctorado, Universidad Nacional de San Martín, 2021), 239-242 y 251-261.

complejas derivas que tuvieron los calcos escultóricos en relación con su inserción a colecciones museográficas. Los calcos escultóricos fueron concebidos como un corpus compuesto de múltiples ejemplares, cuyas estrategias de conformación dan cuenta de formas activas de conformación y complemento de colecciones museales de espacios como el MNBA.



BIBLIOGRAFÍA

Archivo General de la Nación (AGN), Buenos Aires, Argentina. Fondo Schiaffino.

Baldasare, María Isabel. "Museo universalista y nacional: El lugar del arte argentino en las primeras décadas de vida institucional del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires". *A contra corriente: una revista de historia social y literatura de América Latina* 10, nº. 3 (2013): 255-278.

—. "Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina". *Anais do Museu Paulista* 14, nº. 1 (2006): 293-322.

—. "Consumos privados, destinos públicos: Emergencia y consolidación del coleccionismo de arte en Buenos Aires en el proceso de construcción del campo artístico (1880-1910). Volumen I". Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Buenos Aires, 2004.

Boletín oficial de la República Argentina, Buenos Aires, 1903, 1906.

Burucúa, José Emilio y Ana María Telesca. "Schiaffino, corresponsal de *El Diario en Europa* (1884-1885): La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"* 27-28 (1989-1991): 65-73.

Corsani, Patricia. "Eduardo Schiaffino y el museo de los sueños: la 'Sección de Escultura Comparada' del Museo Nacional de Bellas Artes". *Avances* 9 (2004-2005): 49-64.

Dhaenens, Laurens. "Mapping the Texts and Travels of Eduardo Schiaffino between 1882 and 1891: A Study of An Itinerary between Countries, Languages, Perspectives, and Positions". *Caiana* 7 (2015): 37-54.

Disalvo, Lauren. "The Aura of Reproduction: Plaster Collections at the 1904 Louisiana Purchase Exposition". Tesis de maestría, University of Missouri, 2011.

- . “Plaster Cast Collections from the 1904 Louisiana Purchase Exposition in Context: Examining Culturally Determined Significance through Environment and Time”. *Material Culture Review* 74-75 (2012): 131-48.
- Furtwängler, Adolf. *Masterpieces of Greek Sculpture*. Londres: William Heinemann, 1895.
- Gallipoli, Milena. “En el horizonte de la copia: Calcos escultóricos y educación artística”. En *Ernesto de la Cárcova*, editado por Laura Malosetti Costa, 63-67. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2016.
- . “Las Victorias: de Samotracia a Buenos Aires. Calcos en yeso en el Museo Nacional de Bellas Artes y en la Escuela Superior de Bellas Artes en la primera mitad del siglo XX”. *MODOS: Revista de historia da arte* 2, nº. 2 (2018): 293-309.
- . “La victoria de las copias: Dinámicas de circulación y exhibición de calcos escultóricos en la consolidación de un canon estético occidental entre el Louvre y América (1863-1945)”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de San Martín, 2021.
- . “Delfos entre París y Buenos Aires: Circulación y exhibición de calcos escultóricos en yeso del Auriga Vencedor”. *Revista de historia da arte e da cultura* 2, nº. 2 (2021): 37-57.
- Gerber, August. *German Educational Exhibit: Classical Sculpture of August Gerber*. St. Louis: August Gerber, 1904.
- Malosetti Costa, Laura. “Eduardo Schiaffino: La modernidad como proyecto”. *Seminario internacional: Los estudios de arte desde América Latina. Temas y problemas*, 1999, http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/malosetti_buenosaires.pdf.
- . *Primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Manzi, Ofelia. *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*. Buenos Aires: Atenas, s.f.
- Márquez, Victoria. “Eduardo Schiaffino y la compra de calcos para el Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina)”. En *Modern Sculpture and the Question of Status*, editado por Cristina Rodríguez Samaniego e Irene Gras Valero, 573-85. Barcelona: Ediciones de la Universitat de Barcelona, 2018.
- Melgarejo, Paola. “Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes: nostalgias de un lejano resplandor”. En *Memoria de la escultura, 1895-1914. Colección MNBA*, editado por Museo Nacional de Bellas Artes, 33-52. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

- . “Eduardo Schiaffino curador: la Exposición Adquisiciones de 1906”. En *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano*, editado por María José Herrera, 15-28. Córdoba: Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figeroa Alcorta, 2011.
- Michaud, Éric. *Las invasiones bárbaras: una genealogía de la historia del arte*, traducido por Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.
- Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires, Argentina. Fondo Schiaffino.
- Museo Nacional de Bellas Artes. *Rodin: Centenario en Bellas Artes*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2017.
- . *Rodin en Buenos Aires*. Buenos Aires: Fundación Antorchas, 2001.
- Navarro, Ángel Miguel. “Eduardo Schiaffino y el catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes (1896)”. En *120 años de bellas artes*, editado por Museo Nacional de Bellas Artes, 35-52. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2016.
- . *Dibujos italianos (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, s.f.
- Pacheco, Marcelo Eduardo. *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del virreinato al centenario: expansiones del discurso*. Buenos Aires: edición del autor, 2011.
- Penhos, Marta. “Saint Louis 1904: Argentina en escena”. En *Argentina en exposición: ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX*, editado por Andrea Lluch y María Silvia Di Liscia, 59-84. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- Rionnet, Florence. *L'Atelier de Moulage du Musée du Louvre: 1794-1928*. París: Réunion des Musées Nationaux, 1996.
- Schreiter, Charlotte. “Competition, Exchange, Comparison: Nineteenth-Century Cast Museums in Transnational Perspective”. En *The Museum is Open: Towards a Transnational History of Museums, 1750-1940*, editado por Andrea Meyer y Bénédicte Savoy, 31-44. Berlin: De Gruyter, 2014.
- Szir, Sandra M. y María Amalia García (eds.). *Entre la academia y la crítica: la construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina, siglo XX*. Buenos Aires: EDUNTREF, 2017.