

Centro Argentino de Investigadores de Arte - CAIA

III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Arte



12, 13 y 14 de
octubre de 2016

 **CAIA**
www.caia.org.ar

Leonardo Cavalcante



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

CENTRO CULTURAL
PACO
Arundo

Índice

- 6 **Ilustración, transposición y lectura: Carlos Clerice y las ilustraciones para *La vuelta de Martín Fierro* y *Juan Moreira***
Juan Albin
- 17 **La conceptualización del paisaje de Córdoba en la Asociación de Pintores y Escultores: el caso de Manuel Coutaret y los paisajes de La Calera**
Ana Sol Alderete
- 29 **As campanhas de Mário Barata pela criação de um curso superior de história da arte no Brasil**
Danielle Rodrigues Amaro
- 36 **“Agentes especiales”, circulación de imágenes y estrategias publicitarias entre Estados Unidos y Argentina**
Ana Bonelli Zapata
- 48 **Utilidad y lujo: conceptos para pensar lo artístico en la Buenos Aires virreinal**
Diana Victoria Britos
- 55 **Estética de la delincuencia, humor y confrontación. Sobre las intervenciones de Los *Ángeles Negros* y Luger de Luxe entre 1988 y 1990 en Chile.**
Catherina Campillay Covarrubias
- 70 **El arte cubano y el tiempo: medios tradicionales, resistencia digital y construcción temporal de la Revolución**
Mónica Ravelo García,
Álvaro Cárdenas Castro
- 83 **La verdad por contacto. Sobre el estatuto de los calcos de yeso al natural hacia finales del siglo XIX**
Milena Gallipoli
- 96 **O retrato da família de Adolfo Augusto Pinto, de Almeida Júnior: entre a elite, a cultura e os modelos de retratística**
Natália Cristina de Aquino Gomes
- 103 **Leonard Tsuguharu Foujita en Córdoba: una visita singular**
Paulina Iglesias
- 111 **Literatoides, superhombres, estudiantes y trabajadores: los conflictos estudiantiles en la Academia Nacional de Bellas Artes al inicio de la dirección de Pio Collivadino**
Larisa Mantovani
- 125 **La reconstrucción del cine nacional: emergencia de óperas primas en la reapertura democrática**
Viviana Montes
- 132 **Pintura histórica religiosa e orientalismo nos envios de Pedro Américo para a Exposição Geral de 1884 no Rio de Janeiro**
Fabriccio Miguel Novelli Duro
- 143 **Gauchos, aquarelas e artistas viajantes: considerações acerca da obra de Wendroth, Vidal e Besnes e Irigoyen**
Luciana da Costa de Oliveira
- 156 **Las imágenes: entre decir y señalar. Reflexión en torno al lugar de las fotografías en el capítulo de “Arquitectura Actual” en la *Enciclopedia Salvat de Historia del Arte Colombiano***
Miguel Ángel Palencia Reyes
- 165 **Sobre una historia local del arte universal. Córdoba Iturburu y De la Prehistoria al “Op-Art” (1967)**
Juan Cruz Pedroni
- 174 **Uma tipologia visual dos carimbos: práticas artísticas no acervo conceitual do MAC USP**
Fernanda de Carvalho Porto
- 187 **Ulises Carrión: El legado de la experimentación literaria en el arte sonoro mexicano**
Rodrigo Sousa Ortega
- 195 **Experiencias integrales: los diseños escénicos de María Julia Bertotto en el Di Tella, 1965-1970**
María Guadalupe Suasnábar,
Lucrecia Etchecoin
- 203 **Jorge Romero Brest en Uruguay: la disciplina de la historia del arte y reflexión artística en Uruguay**
Cecilia Tello D’Elia
- 209 **Las técnicas fotográficas analógicas y sus condiciones en las colecciones públicas de Buenos Aires**
Clara Tomasini
- 222 **As representações do urbanismo carioca como lugares de memória: o Morro do Castelo na obra de Eliseu Visconti (1866-1944)**
Aline Tomé
- 236 **Hispanoamericanos en París: ediciones ilustradas en los procesos de promoción profesional (1900-1914)**
Aldana Villanueva

III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Arte

12 al 14 de octubre de 2016

Departamento de Artes/Centro Cultural Paco Urondo

Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires

Ciudad de Buenos Aires – Argentina

Comité Editor

Catalina Fara
Carla García
Graciela Pierangeli
Ana Schwartzman
Vanina Scocchera

Comité Organizador

Juan Cruz Andrada
Agustín Díez
Silvia Dolinko
Catalina Fara
Pablo Fasce
María Filip
Carla García
Georgina Gluzman

Diego Fernando Guerra
Larisa Mantovani
Mariana Marchesi
Ana Schwartzman
Vanina Scocchera
Sandra Szir
Aldana Villanueva
Ana Bonelli Zapata

Comité Evaluador

Juan Cruz Andrada
Federico Baeza
María Isabel Baldasarre
Talía Bermejo
Tomás Bondone
Mara Burkart
Elaine Dias
Agustín Díez
Silvia Dolinko
Teresa Espantoso
Catalina Fara
Mónica Farkas

Pablo Fasce
María Filip
Carla García
Georgina Gluzman
Valeria González
Diego Guerra
María José Herrera
Mariana Marchesi
Marcelo Marino
Pablo Montini
Pablo Piedras
Natalia Pineau

Isabel Plante
Juan Ricardo Rey Martínez
Agustina Rodríguez Romero
Geraldine Rogers
Claudia Roman
Jorge Sala
Vanina Scocchera
Fabiana Serviddio
Sandra Szir
Verónica Tell
Viviana Usubiaga
Ninel Valderrama Negron

Comisión Directiva del CAIA

Sandra Szir, Mariana Marchesi, Silvia Dolinko, Viviana Usubiaga, Isable Plante, Diego Guerra, Agustín Díez, Pablo Montini, Agustina Rodríguez Romero y Georgina Gluzman

Agradecimientos

Departamento de Artes, FFyL, UBA, Ricardo Manetti, Patricia Sapkus
Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, Ricardo Gonzalez
Centro Cultural Paco Urondo, FFyL, UBA, Nicolás Lisoni, Diego Villaroel
Fabio Massolo, Leandro Cavalcante

CAIA

Centro Argentino de Investigadores de Arte

www.caia.org.ar

www.caiana.org.ar

jornadascaia@gmail.com



CentroCAIA



@centroCAIA



centrocaia



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras



Imagen de portada

Leonardo Cavalcante,
Sín título, 2013, grafito sobre papel,
42x34 cm.

Diseño gráfico

Estudio Massolo

Centro Argentino de Investigadores de Artes – C.A.I.A.
III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Arte: 12, 13 y 14
de octubre de 2016; editado por Ana Schwartzman... [et
al.]. – 1a ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Centro
Argentino de Investigadores de Artes – CAIA, 2018.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-46801-0-5

1. Historia del Arte. I. Schwartzman, Ana, ed.
CDD 709

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en ni transmitida por un sistema de recuperación de información en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo del CAIA.

Los trabajos presentados, así como la obtención de los permisos de reproducción de las imágenes en este volumen son de exclusiva responsabilidad de los autores.

Presentación

Entre los días 12 y 14 de octubre de 2016 el Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) celebró su III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Artes. Cumplía así el CAIA con uno de los objetivos de la institución que hace casi treinta años organiza congresos y propicia espacios académicos de intercambio, debate y formación para investigadores en la disciplina. Presentar los avances de las investigaciones y someterlos a discusión tanto de pares como de investigadores formados, transmitir experiencias, argumentar y debatir ideas, reflexionar y confrontar modalidades de trabajo, descubrir o ensayar hipótesis, son los resultados de los encuentros que tienen estas características.

En esta oportunidad las temáticas fueron amplias y plurales a fin de no restringir la participación e interpelar cualquier perspectiva, metodología o interés específico. Toda época o geografía, los aspectos vinculados a las imágenes o a los objetos, a sus vinculaciones sociales, políticas o científicas, a sus procesos de producción, diseminación, consumo y recepción, así como todas las problemáticas teóricas, históricas y críticas que implican su análisis, interpretación o categorización fueron convocados como un estado de la cuestión de nuevos o tradicionales intereses.

La facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires fue en esta oportunidad la sede de nuestro Encuentro lo cual brindó asimismo la posibilidad a los estudiantes de historia del arte que circulan por sus aulas de poder asistir en el intercambio. Se trató, por otra parte, al igual que en las ediciones anteriores de los Congresos de Jóvenes Investigadores, de un congreso internacional en el que participaron estudiantes de grado, maestría o doctorado de Chile, Uruguay, Perú, México, Brasil. Este hecho refuerza y renueva los ya estrechos lazos que los investigadores de historia del arte de la Argentina tenemos con colegas de universidades latinoamericanas.

Presentamos en este libro una selección de los trabajos resultado de este congreso, evaluados y seleccionados, que representan estudios de casos, reflexiones teóricas y metodologías fruto de una disciplina que aún tiene mucho para desarrollar y brindar a la sociedad.

Comisión Organizadora

III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Artes
Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)

La verdad por contacto. Sobre el estatuto de los calcos de yeso al natural hacia finales del siglo XIX

En 1878, el Salón de París fue el escenario de un escándalo debido a la exhibición de una escultura realizada por un artista relativamente conocido del momento. *L'âge d'airain* era su título, su autor, Auguste Rodin. La obra había sido primero expuesta en el *Salon des Artistes Belges* en Bruselas en 1877 pero fue en París donde la pieza en yeso obtuvo mayor conmoción. La acusación elevada contra Rodin fue que él no había realizado la obra sino que era un calco del natural. Sintéticamente, se pueden definir a los calcos del natural como aquellos objetos escultóricos que derivan de la toma de un molde de una parte del cuerpo humano o de un objeto de la naturaleza, práctica bastante difundida y conocida hacia finales del siglo XIX.

“¡Esos idiotas!... Me acusaron de moldear un cadáver!”¹ reclamó Rodin como respuesta. La ofensa ante tales calumnias fue tal que inclusive encargó que el fotógrafo Gaudenzio Marconi tomara instantáneas del soldado belga Auguste Neyt, quien fue el modelo que posó para la escultura como evidencia de la veracidad de su modelado, pruebas que no fueron tomadas en cuenta.² Ante el revuelo, se creó una comisión compuesta por miembros de la administración y críticos del Salón quienes determinaron que efectivamente, la obra era un calco del natural. El crítico de arte estadounidense Charles FitzGerarld, quien posteriormente caracterizó al episodio como grotesco, registró que uno de los críticos en el momento dijo: “pues si no es un calco del natural [...] entonces él sabe más sobre el asunto que nosotros mismos”.³ Un modelado tan exquisitamente naturalista, sólo podía derivar de la naturaleza misma, era inconcebible que pudiese ser algo creado *ex nihilo* como imitación de aquella naturaleza.

A su vez, otro aspecto que cabe destacar es que toda la impugnación denota que el yeso como materialidad escultórica fue una de las fuentes de conflicto a la hora de definir el valor artístico de la obra de Rodin. Aquí, el yeso actuó como un material opaco, que determinó la recepción en términos negativos, sus propiedades técnicas y materiales permiten que la acusación tenga lugar.

* Licenciada y Profesora en Artes (Orientación Artes Plásticas) por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, realiza la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano y el Doctorado en Historia en IDAES-UNSAM. Investiga la circulación y consumo de calcos escultóricos hacia principios del siglo XX.

En general, el yeso se yergue como una materialidad problemática dentro del campo escultórico más institucionalizado determinado por una jerarquía de materiales. En relación a otros materiales, especialmente aquellos que son utilizados para el modelado, el yeso ha sido relegado como elemento ‘intermedio’, no apto para la etapa final y acabada de una obra sino para el proceso de creación, a pesar del hecho de que constantemente se exhibían esculturas en yeso en los salones. No obstante, antes que intermediaria, la primera característica principal de la materia es el hecho de que es un elemento de transformación. De un sólido se metamorfosea a un líquido, siendo éste su estado crucial dado que adquiere las propiedades de la superficie a la que se destine para rellenar, generalmente un molde derivado de un procedimiento de colado. A través del proceso de re-cristalización, el elemento se vuelve a endurecer pero esta vez adoptando una nueva forma. La maleabilidad es una de las características esenciales de la materia que, al momento de describirla o cualificarla, se ha hecho en términos negativos, como una materia carente de carácter propio. Por ejemplo, un importante crítico francés, Henri Jouin, vocero teórico de las corrientes escultóricas académicas, afirmaba en su extenso libro *Esthétique du sculpteur* que: “Toda figura en yeso supone un modelo que lo ha antecedido, una obra que le seguirá. El yeso es útil, nada más”.⁴

Meramente como intermediario, el material sólo podía tener valor en función de lo que mediatizaba, de allí la relevancia del molde matriz y el privilegio del aspecto reproductivo y mecánico de la producción de las piezas en yeso en detrimento de sus posibilidades creativas. El conflicto radicaba en la tensión entre el valor creativo o artificial de la necesidad de la materia de entrar en contacto con su ‘original’ para la toma del molde, que era la matriz a vaciar.

Un problema de imprimación. El yeso entre la creatividad y la reproductibilidad

El yeso estaba insertado en una especie de lugar intermedio entre la creación y la replicación; el caso de la obra de Rodin logró cristalizar evidenciando esas problemáticas al hacer un uso del material que tensionaba y coqueteaba con las posibilidades y los límites de la sustancia. Ser arte y naturaleza al mismo tiempo era inadmisibles, de modo que en la valoración de *L'âge d'airain*, su carácter artístico fue descartado en detrimento de la imprimación de la carne que el yeso tan magistralmente permitía.

Lo interesante de este caso es su desenlace. La misma obra fue exhibida en el Salón de 1880, pero en ese entonces los reproches antedichos se esfumaron de las voces de la crítica. La pequeña pero crucial diferencia entre las dos piezas fue el material, siendo ésta última escultura forjada en bronce.⁵ **(Fig. 1)** La misma fue halagada e inclusive adquirida por el estado francés, convirtiéndose en el hito, junto con el encargo de las *Puertas del infierno*, que catapultó a Rodin a la fama dentro de los ámbitos artísticos más institucionalizados del campo artístico del momento. La crítica desplazó el asunto de la materialidad de la obra hacia el énfasis en su contenido, halagando la espiritualidad del tema, el significado de la pose. Por ejemplo, una reseña de *Le Temps* versaba que: “*L'âge d'airain* de M. Auguste Rodin tiene extrañeza y misterio. Es una figura, erguida, de un hombre de tiempos primitivos: el estilo es curiosamente arcaico [...]. De hecho, su escultura hace a un lado el estándar de banalidades ordinarias”.⁶ Fue casi como si la digna materia del bronce hizo de la materialidad un asunto transparente, una problemática desaparecida, que permitía que se hablase de la representación en tanto motivo y sus significados subyacentes, algo inimaginable cuando la materia de la pieza era el yeso.

Cabe mencionar una última defensa de la obra para analizar más detalladamente. Charles Morice, en la introducción al libro de Rodin *Les Cathédrales de France* escribió:

A pesar de que la acusación de calco del natural era absurda –porque no hay nada más artificial que el resultado de dicho moldeado, dado que posee el inevitable efecto de interrumpir el movimiento, las



Fig. 1. Auguste Rodin, *L'age d'airain*, modelado en 1876, bronce, 104.1 x 36.8 x 34.6 cm, The Metropolitan Museum, Nueva York, © The MET, Open Access for Scholarly Content (OASC).

proporciones, la vida, así como con la fotografía– claramente sugería el tipo de desasosiego que *L'âge d'airain* y el *Saint Jean Prêchant* generaba en sus acusantes. No era un calco del natural, no; pero estaba copiado de la naturaleza con tal magistral precisión; era naturaleza; demasiado natural.⁷

Nuevamente aquí, la exoneración se basa en la deshonra de las características intrínsecas del yeso. En palabras de Morice, lo más cerca que se puede estar de la naturaleza, su imprimación por contacto es la más artificial, es lo más alejado que se puede estar de ella. Se trasluce una afirmación general de que el carácter indicial, tanto del calco del natural como de la fotografía, realza el estatuto documental de la obra y por ende la aleja del su carácter artístico. Lo artístico aquí es concebido en términos de oposición en relación con lo documental, una obra de arte no es un documento. Como ha analizado Philippe Dubois en referencia a la fotografía como espejo de lo real, en sus orígenes, la técnica fue protagonista de este tipo de tensión se presentó como un debate explicitado por las fuentes del siglo XIX.

La repartición queda clara: para la fotografía, la función documental, la referencia, lo concreto, el contenido; para la pintura, la investigación formal, el arte, lo imaginario. [...] Desde este punto de vista, la fotografía sería el resultado objetivo de la neutralidad de un aparato, mientras que la pintura sería el producto subjetivo de la sensibilidad de un artista y de su habilidad.⁸

Por esa razón, se puede pensar que la presentación de la fotografía de Neyt por parte de Rodin es concebida como la manifestación de una evidencia fehaciente y verídica, un documento no artístico en sí mismo que sirve a los fines de demostrar la artísticidad de su escultura. A pesar de que Rodin adoptó una actitud reticente ante el uso de la fotografía en general, el asunto descansaba en la diferencia entre precisión científica y precisión artística. Natasha Ruiz-Gómez ha problematizado el tipo de valoración y uso que Rodin tenía por la fotografía y sintetiza que: “Él rechazaba la fotografía, [...] en tanto que su presunta objetividad –su indexicalidad– amenazaba de socavar la más profunda veracidad de la visión artística”.⁹

Este tipo de argumentaciones podría también aplicarse a la técnica productiva de un calco del natural, la problemática general es que la imprimación es atribuida como algo mecánico. Se trata de la toma de un molde de algo ya creado, de la impresión fotográfica de la realidad, mera replicación; mientras que la imitación de la naturaleza es un acto de creación en sí mismo, dotándose así de valor artístico. La imitación de la naturaleza técnicamente más perfecta tiene vedada la posibilidad de ser arte por su artificialidad, por su aspecto casi mágico de forjado. En el calco del natural el resultado es una semejanza en extremo dada por el contacto, hay una relación de continuidad casi absoluta entre representación y representado que inclusive hace problemática la misma aplicación de la categoría representativa. El proceso imitativo es anulado en detrimento de una replicación. La toma de moldes data de la antigüedad romana con los retratos de los muertos, George Didi-Huberman ha hecho referencia a ellos afirmando que:

La *imago* no es una imitación en el sentido clásico del término; no es fáctica y no requiere ninguna *idea*, ningún talento, ninguna magia artística. Por el contrario, es una imagen matriz producida por adherencia, por contacto directo de la materia (el yeso) con la materia (el rostro).¹⁰

Hay una legitimidad en el contacto, una verdad en el mismo, que deja de lado el proceso en tanto creación y hace la categoría de lo artístico una problemática. En principio, ante la técnica del *moulage*, las posibilidades de fidelidad aumentan en comparación con reproducciones en otras técnicas. En el caso de la fotografía hay una traslación al dominio de la representación bidimensional, la naturaleza se transforma en imagen, vedando la confusión entre objeto y re-presentación del mismo. Se puede resumir que se presentan dos tipos de semejanza: una de tipo objetual, dado que el calco mantiene la tridimensionalidad, y otra representacional. En

el caso de la primera, no hay una relación imitativa entre representación y representado, vínculo generalmente establecido en términos de mimesis óptica sino que antes bien se establece una duplicación por imprimación derivada de un contacto carnal entre forma (cuerpo) y contra-forma (molde) que culmina en el calco como producto final.

Fragmentos del cuerpo en yeso: la producción de calcos del natural

En el contexto del momento, los calcos del natural eran objetos que se producían asiduamente. Los manuales técnicos de la época daban consejos sobre cómo hacer un molde de múltiples objetos, como por ejemplo comentaba el manual del profesor de modelado y periodista londinense Morton Edwards:

Una hoja, una pieza de fruta, pescados, pequeños pájaros, o una mano pueden ser modelados del natural, pero para estar apropiadamente ejecutados tiene que haber una preparación previa, o el molde se echará a perder y el espécimen también.¹¹

Según la recomendación de los manuales, la técnica empleada era una de molde perdido, es decir que se cubría la parte del cuerpo con una capa continua de yeso para crear el molde matriz que, una vez rellenado y secado con yeso, se debía cincelar. De modo que, para obtener una mano, el molde matriz debía ser destruido, generándose así una interrupción en la potencial cadena de infinita reproductibilidad ofrecida por el yeso. De la perecedera carne de la mano se obtenía una unicidad, más reproducible porque de ese objeto-mano se podía hacer otro molde y pasar a realizar el procedimiento técnico de la producción de calcos más empleado y conocido. La reproductibilidad inherente a la técnica y a la materialidad del yeso garantiza la continua transmisión; aunque se haga un solo calco, la toma de molde inaugura la posibilidad de una potencial serialidad infinita. Así, Didi-Huberman indica que:

Tocamos el corazón de la paradoja de la imprimación: por un lado, el contacto [...] garantiza el poder de lo único; por otro lado, la generación (o la emisión) garantiza que ese poder sea capaz de reproducirse indefinidamente –al menos en tanto existe una matriz–, y sobre todo no se pierde, no se disipa ante la diseminación que lo autoriza.¹²

Dentro de las posibilidades de los calcos del natural, una de las tomas de molde más desafiantes y difíciles era la de un rostro vivo dado que implicaba mucha habilidad y precisión. Otro popular manual parisino *MM Manuel Roret* de 1887 ilustra (**Fig. 2**) y describe el procedimiento: “a no ser que el moldeador tenga su habilidad y destreza bien asegurada, nunca se debe disponer a realizar un calco de una cabeza [...] dado que toma el riesgo de ver a su modelo desvanecerse entre sus manos”.¹³ Eternizar la propia imagen al materializarla escultóricamente puede ser causa de muerte. No obstante, la parte del cuerpo que más popularmente se empleaba para realizar calcos del natural eran las manos. La práctica de los calcos de manos es intrigante dado que era sumamente extendida y muchas veces se tomaban las manos de personalidades reconocidas. Las manos de los grandes hombres eran aquellas que debían pasar a la eternidad, y que podían hacerlo gracias a la impresión del yeso. Un curioso artículo de 1920 de *Caras y Caretas*, “Las manos de los hombres célebres” versa: “¿Pero qué diremos de las [manos] de los inmortales, o al menos de los que son creídos tales por media humanidad? Deben ser evidentemente manos especialísimas que se salen de lo vulgar”.¹⁴ Rainer Maria Rilke hablando sobre Rodin escribió que

... las manos son un organismo complicado, un delta en el cual muchos flujos divergentes de vida corren unidos para verterse dentro de la gran tormenta de la acción. Hay una historia de las manos; tienen su

tour du col, une serviette repliée sur elle-même, afin d'empêcher le plâtre de couler; on graisse ensuite les cheveux, les sourcils, la barbe, si l'on doit la conserver, avec du beurre frais, et on les empâte de manière à les masser le plus convenablement. On s'occupe alors de la pose des fils. L'un *a* (fig. 24)

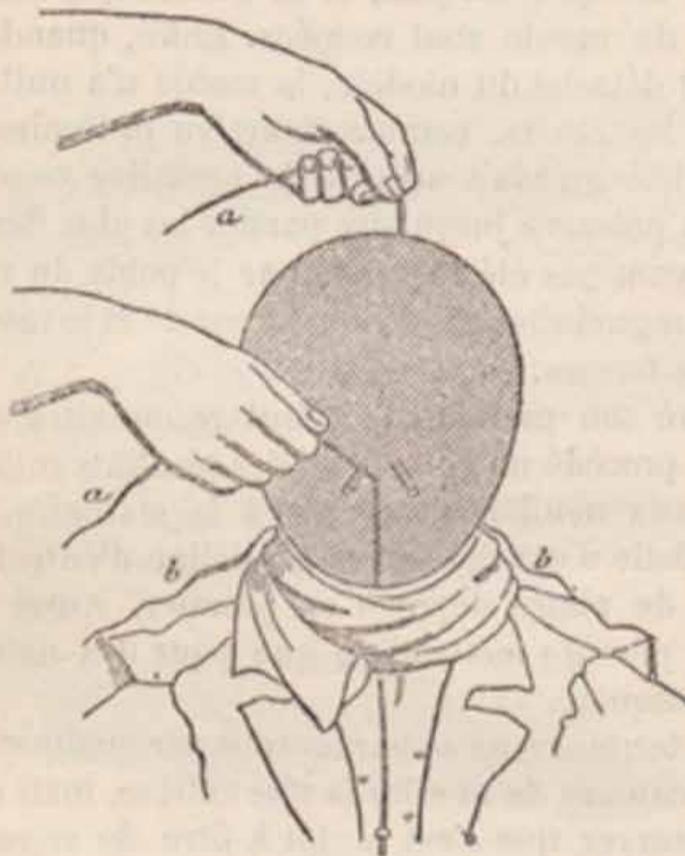


Fig. 24.

prend au milieu du derrière de la tête, monte en ligne directe sur son sommet, descend par devant en partageant le front, le nez, la bouche et le menton en deux parties égales; le second *b* croise ce premier en séparant la tête en deux portions égales, une de-

propia cultura, su belleza particular; uno les concede el derecho de su propio desarrollo, sus propias necesidades, sentimientos, caprichos y ternuras.¹⁵

El retrato del hombre es su mano. La mano es metáfora del ser, y manifestación del genio que hay en el hombre, actúa como un depositario carnal de la excepcionalidad. Hay una verdad del ser que se asienta en el miembro. Ruiz-Gómez explica en otro texto que hacia principios del siglo XX se creía que la mano podía revelar el carácter de una persona y que “la mano era una de las pocas partes del cuerpo que se exponía rutinariamente en público; como tal, servía frecuentemente como una sinécdoque de la figura oculta”.¹⁶ Además, la mano es una herramienta de trabajo que vehiculiza la creatividad y el genio. Una mano de pianista, de escritor, de pintor. “Sirve para firmar actos importantes [...], sirve para hacer válidas las letras de cambio, para trabajar, para estrechar en mil diversos modos otras manos: ¡Dime qué mano tienes y te diré quién eres!”¹⁷ La disposición editorial del artículo de *Caras y Caretas* resulta también elocuente en relación a las temáticas aquí tratadas dado que se puede observar que en la misma se desliza la problemática del vaivén entre el estatuto documental y artístico de las obras vistas. **(Fig. 3)** Observando las fotografías reproducidas, entre las manos de los grandes hombres, la que más importancia posee en términos compositivos no es una mano de hombre tomada por un calco del natural, sino antes bien la mano artística por antonomasia: la del *David* de Miguel Ángel.

Retomando los calcos de manos del natural, el Museo Victoria and Albert posee una gran variedad de ejemplares de este tipo de objetos del escultor austríaco asentado en Inglaterra Joseph Edgar Boehm (1834–1890).¹⁸ Uno de los más cautivadores ejemplos es el calco de la mano del pianista Franz Liszt (1811–1886), realizado unos meses antes de su muerte cuando el compositor visitó Londres por unas celebraciones que hubo en su honor. **(Fig. 4)** Casi como una casualidad maliciosa, el calco es una especie de premonición de muerte, una forma de eternizar aquello que inevitablemente está sujeto a la implacabilidad del tiempo y la vida. Especie de *memento vivo* de una inminente muerte. Otras veces, *memento mori* de una muerte ya acaecida. Versa el artículo de *Caras y Caretas*:

Una mano que hace impresión por el hecho que las uñas parecen en parte metidas dentro de la carne, es la del gran novelista inglés Thackeray (1811–1863). En efecto, murió después de una penosa agonía, y el calco de su mano fué [sic.] tomado en la misma posición en la cual, la triste Navidad de 1863, la buena madre del novelista encontró muerto a su hijo.¹⁹

Cabe aclarar que hay un alto grado de inverosimilitud y melodrama en las palabras redactadas por Manfredi, aunque en efecto la National Portrait Gallery de Londres posee el calco de la máscara mortuoria del escritor junto con el calco de su mano derecha realizada por el conocido taller de calcos londinense de Domenico Brucciani.²⁰ Sólo se tomó el calco de la mano derecha del escritor, dado que era aquella que utilizaba para escribir,²¹ de modo que se puede pensar que la mano es retrato del ser en tanto que ésta participe como herramienta de trabajo de aquella actividad de destaque. La mano estaría tocada por la originalidad del genio, y así se establecería una cadena de traslaciones por contacto: del genio a la mano y de la mano al calco. Esto inclusive era afirmado en algunas fuentes de la época; por ejemplo, visitando la casa de Victor Hugo un autor afirmaba que: “La sala vecina encierra también recuerdos [*souvenirs*] interesantes. Diferentes calcos de la mano de Victor Hugo ofrecen a los *amateurs* estudios interesantes sobre las relaciones físicas entre la mano y el cerebro”.²²

La reproductibilidad del objeto era clave no sólo en relación sus principales cualidades sino también por los usos que los calcos de manos tuvieron, ya que se vendían y eran coleccionados. En cierto sentido, se puede pensar que estos calcos funcionaban como *souvenirs*: “Aquí en Francia existen muchos calcos de la mano de Voltaire, que se venden a precios no muy excesivos. Más raro, es decir único, es el calco de la mano de Carlyle”.²³

DESDE
PARIS

■

LAS
MANOS
DE LOS
HOMBRES
CELEBRES



El inolvidable e inteligente *Gandolin*, cuyo recuerdo debe permanecer siempre vivo, en uno de sus briosos monólogos decía que la mano es el hombre, que la mano es todo. Sirve para acariciar, para alisar, para pegar, para robar, para defenderse y para ofender. Sirve para firmar actos importantes, como el de condena a trabajos forzados durante toda la vida (matrimonio), sirve para hacer válidas las letras de cambio, para trabajar, para estrechar en mil diversos modos otras manos: ¡Dime que mano tienes y te diré quién eres!

Las jovencitas de hoy día miran poco a la mano, pero les interesa mucho la petición oficial de su mano. «Hable a papá», dicen ellas en el momento crítico, mientras sus ojos se velan en dulcísima languidez; pero sucede con frecuencia, decía *Gandolin*, que cuando no se es digno de la mano de la hija, se prueba... el pie del padre.

Esto en cuanto a las manos, digamos así, de los simples mortales. ¿Pero qué diremos de las de los inmortales, o al menos de los que son erizados tales por media humanidad? Deben ser evidentemente manos especialísimas que se salen de lo vulgar, o por lo menos a la mayor parte del público le parece así. Recuerdo una culta y vivaracha escritora inglesa que habiendo encontrado por las calles de París a *Gabriel d'Annunzio*, lo siguió durante más de una hora, estudiándolo desde la punta del pelo... que no tiene, hasta la punta de los pies pequeños y elegantes. Pero la mano, ¡qué desilusión! La escritora inglesa que se preciaba de ser profunda en ciencias ocultas, no sabía darse paz.

«Usted, por ejemplo, me dijo tomándome la mano, debe tener tem-



La mano del gran músico polaco *Federico Chopin*.

peramento de artista: su mano en efecto denota genialidad, versatilidad, espíritu poético y aventurero, amor a lo bello, a lo grande, y exquisita... intuición artística. Me quedé maravillado, y me permití declarar, sonriendo, que habría cambiado con gusto mi mano y mi cabeza, con la mano y la cabeza de *d'Annunzio*; la escritora inglesa a poco más me trata de idiota. El hecho es que me saludó secamente, repitiendo una vez más, que si bien *d'Annunzio* era un gran poeta, tenía una feísima mano.

Ahora yo, apelando a la inteligencia de mis lectoras y llamando su atención sobre las fotografías que

La mano del famoso *David*, de *Miguel Angel*.

acompañan esta notas, me permito hacerles la siguiente pregunta: ¿Si no estuviesen indicados los nombres de los diversos propietarios bajo la fotografía, sería posible distinguir fácilmente la mano de un poeta, de un hombre político, de un músico, de un inventor, de un



La mano del gran violinista español *Sarasate*.



Mano de *Voltaire*.

Así, la necesidad de imprimación y su reproducción potencial es vital al significado del objeto, y el yeso era el medio que más se adecuaba al fin de retratar todo aquello que la mano representa. El material tiene la capacidad de cubrir y captar hasta los poros de la piel, las cutículas, los pliegues de los dedos. Un tratado práctico de modelado aconsejaba que: “la mano debe posar naturalmente, sostenida ligeramente sobre las extremidades de los dedos y de la palma, sin esfuerzo y lo más naturalmente posible; esta simple pose será siempre la más agraciada”.²⁴ Asimismo, era la labor del productor del calco la de percibir las cualidades de la personalidad a través de la toma del molde. El *Manual Roret* ilumina sobre este asunto:

El genio del modelador debe guiar en la apreciación de los delicados matices, cuya observación exacta constituye a las bellas obras; debe guiarla en los asuntos de las poses y en el empleo de medios apropiados para asir la naturaleza del hecho, y le permite de fijar, en una materia sólida, un movimiento fugitivo y pasajero, más característico.²⁵

De esta forma, la replicación dada por la imprimación, lejos de ser meramente mecánica, debe ser llevada a cabo por un artífice, que casi actúa como un creador de eternidades al poder congelar la fugacidad del tiempo encarnado en la carne. A través de la valoración de la producción de calcos, el objeto es dotado de un carácter artístico y creativo en detrimento de la artificialidad de la reproducción mecánica. De alguna forma, el yesero y Rodin se acercan un paso en cuanto a la valoración de sus quehaceres. Finalmente, la argumentación puede desembocar en Rodin y la tensión entre la imprimación y la creación albergada en las manos como motivo. Por un lado, existe la obsesión que el escultor poseía con las manos, teniendo grandes cantidades de bocetos modelados en yeso. Mas entre esos modelados y la mano de Rodin quien los modeló, hay un calco de su mano. Paul Cruet hizo la *Mano de Rodin sosteniendo un torso* en algún momento del año 1917, el año de la muerte del escultor. **(Fig. 5)** Un destellante vistazo a la fuente de la creatividad. Una imprimación final de dicha fuente. Rodin posa su mano, permite que se le tome un molde, pero incluye un pequeño torso modelado por esa misma mano que ha sido impresa en yeso. Visualmente, la diferencia entre las dos partes es notable, la mano de suave superficie pero a la vez poblada de pequeñas arrugas y surcos de veterano creador-escultor contrasta con la vigorosa y ondulante textura del torso previamente modelado. En esta pieza, el yeso se encuentra entre la imprimación y la creación, se tensan las posibilidades y los límites de la materia.

A lo largo del análisis de estas piezas escultóricas se ha visto la tensión que la imprimación genera en relación al proceso creativo. El caso de *L'âge d'airain* de Rodin resulta enigmático porque cristaliza el conflicto que tiene la imprimación a la hora de ingresar al ámbito artístico institucionalizado del Salón. Allí, Rodin trazó estrategias para desechar dicha acusación al enfatizar el carácter artístico de la misma en detrimento de cualquier tipo de carácter documental e indicial que la obra pudiese haber sugerido. No obstante, la práctica de los calcos del natural estaba bastante difundida en objetos cuyo carácter artístico no es unívoco, es decir no eran considerados obras de arte sino que entraban en ámbitos de circulación y usos diversos. Los calcos de manos encarnan un peculiar vínculo con la imprimación dado que el proceso y la materialidad son intrínsecos al tipo de objeto, y se genera un vaivén entre lo documental y la veracidad de la imprimación y la artisticidad, entre la expresión de la creatividad y la verdad de la imprimación.



Fig. 5. Auguste Rodin, *La mano de Rodin*, 1917, calco en yeso, The Metropolitan Museum, Nueva York, © The MET, Open Access for Scholarly Content (OASC).

Notas

- 1 Marcelle Tirel, *Rodin intime ou l'envers d'une gloire*, Paris, Ed. du Monde Nouveau, 1923, p.10. Traducción propia.
- 2 En general, Rodin le compraba fotografías a Marconi de modelos en poses académicas para utilizar como recursos creativos. La fotografía en cuestión se encuentra en el acervo del *Musée Rodin* en París. Imagen disponible en: <http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/fotografias/auguste-neyt-modelo-de-la-edad-de-bronce>, acceso 27 de enero 2017.
- 3 Charles FitzGerald, "L'âge d'Airain", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 2, n° 6, New York, 1907, p.100. Traducción propia.
- 4 Henri Jouin, *Esthétique du sculpteur*, Paris, Henri Laurens, Libraire- Éditeur, 1888, p.99. Traducción propia.
- 5 Cabe aclarar que la obra aquí reproducida es una versión reducida en bronce de la primera versión. La obra de Rodin se caracteriza por su constante reproductibilidad en varios materiales escultóricos lo cual ha resultado en la difusión de múltiples versiones de la misma obra en diferentes colecciones alrededor del mundo. Sobre la reproductibilidad y Rodin cfr.: Rosalind Krauss, *The originality of the Avant-Garde and other modernist myths*, Massachusetts, The MIT Press, 1986 y "Sincerely yours: A reply", *October*, The MIT Press, vol. 20, Massachusetts, 1982, pp.110-130 y Albert Alhadeff y Albert Edward Elsen, (eds.), *Rodin rediscovered*, Washington D.C., National Gallery of Art, 1981.
- 6 Paul Mantz, "Le Salon", *Le temps*, 27 de Junio 1880, s/p. Traducción propia.
- 7 Charles Morice, "Introducción", en: Auguste Rodin, *Les Cathédrales de France*, Paris, Librairie Armand Collin, 1914, p. cv. Traducción propia.
- 8 Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986, p.27.
- 9 Sobre la relación entre Rodin y la fotografía véase: Natasha Ruiz-Gómez, "Auguste Rodin and the "scientific image": the sublime copy versus the photograph", en: Minsoo Kang y Amy Woodson-Boulton (eds.), *Visions of the industrial age. Modernity and the anxiety 1830-1914. Modernity and the anxiety of representation in Europe*, Hampshire, Ashgate, 2008, p.125.
- 10 George Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, p.112.
- 11 Morton Edwards, *A guide to modelling in clay and wax and for terra cotta, bronze and silver chasing and embossing, carving in marble and alabaster, moulding and casting in plaster of Paris or sculptural art made easy for beginners*, London, Lechertier, Barbe, & Co., 1879, p.48. Traducción propia.
- 12 Geroge Didi-Huberman, *L'empreinte*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997, p.49. Traducción propia.
- 13 Lebrun et Magnier, *MM. Manuels Roret, Nouveau Manuel Complet du Mouleur en Plâtre*, Paris, Librairie Encyclopédique de Roret, 1887, p.69. Traducción propia.
- 14 Héctor Manfredi, "Desde París. Las manos de los hombres celebres", *Caras y Caretas*, n° 1137, 17 de julio 1920, p.47.
- 15 Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, New York, Sunwise Turn Inc., 1919, p.40.
- 16 Natasha Ruiz-Gómez, "Essence and evanescence in the *Hands of Rodin*" en: *Thresholds*, n° 31, p.104.
- 17 Manfredi, *op.cit.*, p.47.
- 18 Dado el estado actual de la presente investigación, por el momento no se han relevado ejemplares locales. No obstante, cabe notar que la práctica de presentación de la mano como metáfora de la personalidad. Como ejemplo, se ha registrado que en Buenos Aires en 1928 en la Primera Exposición Nacional del Libro se expuso un sector de objetos de Joaquín V. González entre los cuales se listaba una mano del intelectual, pero en este caso esculpida en mármol por Del Pol. Referencia en: Guillermo Gasió, *El más caro de los lujos. Primera Exposición Nacional del Libro. Teatro Cervantes, septiembre de 1928*, Buenos Aires, Editorial Teseo, 2008, p.44.
- 19 Manfredi, *op. cit.*, p.48.
- 20 La fotografía de la mano reproducida por *Caras y Caretas* es de la mano que alberga la *National Portrait Gallery* (NPG 1501). Imagen disponible en: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw06285/William-MakepeaceThackeray?search=sp&sText=plaster+hand&firstRun=true&OOnly=true&rNo=1>, acceso 28 de enero 2017.
- 21 Referencia en: Deborah Lutz, *Relics and death in Victorian literature and culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p.191.
- 22 J. Pictet, "Une visite a la maison de Victor Hugo", *Bibliothèque universelle et Revue Suisse*, año 110, tomo LX, Gèneve, 1905, p.572. Traducción propia.
- 23 Manfredi, *op. cit.*, p.48. Cabe destacar que el calco de las manos de Thomas Carlyle fue realizado por Joseph Edgar Boehm y se encuentra en *el Victoria and Albert Museum* (REPRO.1892-97). Hay versiones de este calco hecha por Brucciani en la *National Portrait Gallery* (NPG 1623) y en la casa de Carlyle en Chelsea, de modo que el ejemplar distaba de ser único como afirmaba Manfredi.

24 Karl Robert, *Traité pratique du modelage et de la sculpture*, Paris, Henri Laurens, 1920 [1889], p.127. Traducción propia.

25 Lebrun et Magnier, *op.cit.*, p.69. Traducción propia.