



Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)  
Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales IDAES  
Doctorado en Historia

Tesis de doctorado

**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)**

Presentada por  
Milena Gallipoli  
CIAP – UNSAM / CONICET  
mgallipoli@unsam.edu.ar  
milenagallipoli@gmail.com

bajo la dirección de  
Dra. Laura Malosetti Costa

y la co-dirección de  
Dra. Carolina Vanegas Carrasco

Buenos Aires  
Abril, 2021

**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)**

**Índice**

<b>Agradecimientos .....</b>	<b>5</b>
<b>Siglas empleadas y aclaraciones.....</b>	<b>9</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>10</b>
<i>Calcos escultóricos en clave canónica como objeto de investigación.....</i>	<i>10</i>
<i>De yesos y copias: un estado de la cuestión.....</i>	<i>16</i>
<i>Hacia una teorización de la copia y el canon.....</i>	<i>28</i>
<i>Yesos conectados entre listas y fotografías. Aspectos metodológicos .....</i>	<i>39</i>
<i>De la cooperación a la guerra. Estructura de la tesis.....</i>	<i>44</i>
<b>Capítulo 1. Una entente de yesos. La firma de la “Convention for promoting universally reproductions of art for the benefit of museums of all countries” y la circulación de calcos (1867-1900).....</b>	<b>47</b>
<i>Introducción .....</i>	<i>47</i>
<i>Calcos para el progreso universal de las naciones (europeas).....</i>	<i>49</i>
<i>Posesión y reproducción: el intercambio de calcos entre el valor político y económico</i>	<i>57</i>
<b>Capítulo 2. Las Victorias de Samotracia I. El Louvre y el establecimiento de una nueva obra maestra a través de sus copias escultóricas (1863-1891).....</b>	<b>81</b>
<i>Introducción .....</i>	<i>81</i>
<i>La primera Victoria. Hacia una nueva chef d'œuvre (1863-1884).....</i>	<i>83</i>
<i>Las primeras Victorias. Reducciones y restituciones de la VS en pos de la arqueología</i>	<i>92</i>
<i>Victorias otomanas. Originales y copias entre el Louvre y el Museo Imperial Otomano .....</i>	<i>100</i>
<b>Capítulo 3. El Atelier de Moulage du Musée du Louvre entre la demanda y la oferta de yesos (1880-1910).....</b>	<b>117</b>
<i>Introducción .....</i>	<i>117</i>
<i>Calcos en demanda. El Atelier de Moulage entre las ventas y el Estado francés.....</i>	<i>119</i>

<i>Del Chef d'Atelier al calco. La estructura interna de la producción del AMML y la dirección de Eugène Arrondelle (1880-1907)</i> .....	126
<i>Entre mouleur y sculpteur: la gestión Arrondelle</i> .....	126
<i>Los mouleurs del Louvre</i> .....	135
<i>Los moulages y los moldes del Louvre</i> .....	137
<i>Los precios de los yesos. Comercialización de calcos y competencia de mouleurs privados</i> .....	147
<b>Capítulo 4. Consumir el canon en yesos. Compras neoyorkinas y porteñas de calcos escultóricos (Metropolitan Museum of Art, 1890-1895, y Museo Nacional de Bellas Artes, 1903-1910)</b> .....	<b>170</b>
<i>Introducción</i> .....	170
<i>Un canon completo en el museo: las campañas de compras de calcos del Met y el MNBA</i> .....	173
<i>Tres argumentos a favor de un canon en yeso</i> .....	182
<i>Entre un canon tentativo y un canon efectivo: procesos de adquisición de calcos escultóricos</i> .....	194
<b>Capítulo 5. El canon entre lo universal y lo nacional. Modalidades locales de exhibición de calcos escultóricos en museos de ciudades americanas (Nueva York, Buenos Aires, Santiago de Chile y Montevideo)</b> .....	<b>215</b>
<i>Introducción</i> .....	215
<i>El Met como un museo del canon universal</i> .....	217
<i>Yesos del canon universal para el futuro nacional (Buenos Aires, Santiago de Chile y Montevideo)</i> .....	237
Arduos arribos – el pasado en yesos .....	239
Ilustres exhibiciones – el presente del canon .....	251
<b>Capítulo 6. Las Victorias de Samotracia II. La batalla final de los yesos (1927-1942)</b> .....	<b>273</b>
<i>Introducción</i> .....	273
<i>La base de operaciones: de mudanzas y reformas en el Louvre</i> .....	276
Las escaleras Daru y el “nuevo” Louvre .....	279
<i>Una estratagema porteña: la nueva sede del MNBA</i> .....	290
<i>La Victoria entre la ofensiva y la retirada: los yesos en el Met</i> .....	299
<i>Coda. La batalla por el lugar del canon</i> .....	313
<b>Consideraciones finales</b> .....	<b>315</b>

<b>Bibliografía</b> .....	<b>324</b>
<i>Fuentes primarias</i> .....	324
<b>Archivos consultados</b> .....	324
<b>Periódicos</b> .....	324
<b>Artículos de revistas</b> .....	324
<b>Libros y catálogos</b> .....	326
<i>Bibliografía secundaria</i> .....	329
<b>Anexos</b> .....	<b>343</b>
<i>Anexo 1. Documentos analizados en Capítulo 1</i> .....	343
<b>1.1.</b> Convention for promoting universally reproductions of works of art for the benefit of museums of all countries .....	343
<b>1.2.</b> Conférence pour les Échanges Internationaux de Reproductions d’œuvres d’art (fragmentos).....	344
<i>Anexo 2. Documentos analizados en Capítulo 4</i> .....	347
<b>2.1.</b> Listados de productores de calcos propuestos por <i>Tentative Lists</i> .....	347
<b>2.2.</b> Análisis estadístico de compras de calcos del Metropolitan Museum of Art (Nueva York) y el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires) .....	348
<b>2.2.1.</b> Distribución por periodos y estilos .....	348
<b>2.2.2.</b> Distribución por talleres de calcos .....	350
<b>2.2.3.</b> Distribución por país de taller .....	351
<b>2.2.4.</b> Distribución de compras por tipo de intermediario o productor .....	351
<i>Anexo 3. Documentos analizados en Capítulo 5</i> .....	353
<b>3.1.</b> Schiaffino, Eduardo, “Inventario del Museo Nacional de Bellas Artes”, sección “Planta baja. Calcos y esculturas originales”, septiembre de 1910. AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3336. ....	353
<b>3.2.</b> “Hall N. 1. Escultura”, Museo de Bellas Artes. <i>Catálogo</i> . Santiago de Chile: Imp. I Encuadernación Chile, 1911.....	358
<b>3.3.</b> Distribución por tipo de obra en el MNBA y MNBA(CH).....	362

## **Agradecimientos**

Esta investigación nació y se desarrolló en y desde Buenos Aires, Argentina, gracias a una beca interna doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) iniciada en 2017. En este sentido, esta tesis es fruto de la financiación del Estado nacional argentino, que posibilitó una dedicación casi exclusiva al trabajo de lectura, archivo, relevo, análisis y escritura.

En complemento, realicé la cursada del Doctorado en Historia en el IDAES Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), con lugares de trabajo en el Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural TAREA (IIPC-TAREA) y luego en el Centro de Investigaciones del Patrimonio (CIAP). En principio, debo agradecer a las autoridades de cada institución, al decano del IDAES, Ariel Wilkis, a Valeria Manzano en el Doctorado en Historia del IDAES, a Néstor Barrio y Laura Malosetti Costa en IIPC-TAREA y a Sandra Szir en CIAP, por haberme permitido insertarme en un marco institucional de alta calidad académica y profesional junto con un constante acompañamiento y calidez a nivel personal.

El respaldo académico de Laura Malosetti Costa ha sido fundamental para llevar a cabo la presente investigación. Sus palabras se han presentado como cálidos apoyos y lúcidas sugerencias. Siempre admiraré su capacidad de ser una gran maestra que continúa formando generaciones de investigadores; ser parte de ese grupo es uno de los grandes privilegios que tendré en toda mi carrera. Asimismo, el rol de Carolina Vanegas Carrasco ha sido esencial. Le agradezco a Carolina el ser prácticamente mi confidente, por poseer la precisión de una gran docente que guía a su alumno a lo largo de los más pequeños errores y las más grandes preguntas, por introducirme al placer de trabajar en equipos y proyectos y por la contención a nivel personal.

Esta tesis está antecedida por la obtención del título de Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano del IDAES. La defensa de la tesis “Las rutas del yeso. Circulación y consumos globales de calcos escultóricos hacia fines del siglo XIX” implicó una instancia de ricos comentarios y sugerencias por parte del jurado conformado por María Isabel Baldassarre, Ricardo Ibarlucía y Darío Gamboni, a quienes le agradezco la lectura y el rol crucial que cumplieron a los inicios de mi camino de investigación doctoral. También debo hacer una mención especial a Silvia Dolinko, directora de la maestría, no solo por su lúcida dirección del programa académico sino

también por su atención y guía en la etapa posterior de la cursada del doctorado y por permitirme compartir el interés común de investigar a la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova.

Debo un reconocimiento especial a aquellxs profesorxs e investigadorxs del IDAES a quienes admiro profundamente y he tenido el beneficio de recibir sus comentarios y sugerencias en relación con mi investigación en algún momento. Entre ellas, debo destacar a María Isabel Baldasarre, Silvia Dolinko, Marta Penhos, Agustina Rodríguez Romero, Cristiana Schettini y Sandra Szir. Entre ellos, agradezco al gran Juan Ricardo Rey Marquéz, a Ricardo Ibarlucía y a Nicolás Kwiatkowski. También, fueron figuras clave en el proceso de proyección, ejecución y escritura mis diversos docentes de Taller de Tesis, María Isabel Baldasarre y Sandra Szir para la maestría y Cristiana Schettini y Isabella Cosse para el doctorado. Entre los talleres, el Taller de Tesis III de Cristiana Schettini guarda un lugar especial, su cursada a lo largo del 2020 con la pandemia del Covid-19 y el subsecuente confinamiento hizo que la difícil y desafiante coyuntura fuese más llevadera dado que cada mes era un placer realizar el encuentro virtual junto con mis compañerxs Celina Albornoz, Adriana Castellanos Olmedo y Matías Ruiz Díaz; acompañados por el recuerdo de Francisco Soto.

Por otra parte, la movilidad en el espacio y la posibilidad de viajar al exterior a hacer trabajo de archivo y relevo fue clave para definir el recorte geográfico internacional de esta tesis. Una primera beca del Programa de Formación, Investigación y Creación Artística (BECAR CULTURA), del Ministerio de Cultura de la Nación me permitió viajar a Santiago de Chile en 2018 para investigar la historia de la colección de yesos del Museo Nacional de Bellas Artes. Allí, agradezco la asistencia de Gloria Cortés Aliaga, Eva Cancino Fuentes y Ximena Gallardo Saint-Jean. En segundo lugar, en 2019 tuve una beca de movilidad del IDAES y el Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) con sede en el Global South Studies Center de la Universidad de Colonia, Alemania, allí agradezco haber compartido grandes momentos con Violeta Dikenstein, Bruno Pérez Almansi, Javier Pérez Ibañez y Juan Arrarás. En tercer lugar, una estadía de investigación en 2019 en el Deutsches Forum für Kunstgeschichte (DFK Paris), resultó ser una estadía clave para poder relevar los Archives Nationales de France. Debo agradecer especialmente a su director Thomas Kirchner por su interés en mi trabajo y por fomentar una atmósfera de trabajo sumamente rica en el DFK. En París, debo también mencionar a Laura Karp Lugo y a Sofía Moro por haberse convertido en mis grandes amigas parisinas con quien compartir el desarrollo, las dudas y las preguntas de

mi investigación. Asimismo, la posibilidad de participar en los workshops del DFK “Transregional Academy” de Buenos Aires y Ciudad de México, coordinados por Lena Bader, me habilitó a presentar mis avances de investigación en un ambiente sumamente agradable y crítico a la vez, además de conocer y forjar vínculos con investigadores como Thierry Dufrêne, Jeans Baumgarten, Hannah Baader y Peter Krieger, y colegas como Laura Bohnenblust y Annabel Ruckdeschel. Por último, debo mencionar el apoyo a mi investigación brindado desde la dirección de Rubén Betbeder del Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova y la coordinación de Patricia Moreira, quienes siempre me han permitido establecer un contacto estrecho con los calcos y su archivo.

Esta investigación no podría haber adoptado la forma final de esta tesis sin el apoyo y el intercambio constante de una serie de amistades con las cuales pude preguntar, debatir, intercambiar imágenes y fuentes, pensar en conjunto, escribir en equipo, reír, quejarme, llorar, compartir cervezas, vivir en fin. Con Giulia Murace y Larisa Mantovani, la amistad se combinó y complementó perfectamente con la pasión por la historia del arte del siglo XIX y el camino de investigación doctoral. Voy a añorar nuestras charlas y les agradezco por haber leído y comentado los primeros capítulos de esta tesis junto con Lucía Lauman y Patricia Basualdo en nuestro “taller dorado”. A Esteban Pontoriero le debo el privilegio de haber podido contar con su apoyo tener placer de conocer y conectarme con su manera de pensar la historia y considerar que soy un poco mejor académica gracias a él. También agradezco a Cecilia Perczyk por sus charlas y por ser un puente con la belleza y la locura de la Antigüedad. Finalmente, debo destacar el apoyo de Alicia Tombolini, directora del Colegio Generación, por haberme brindado el apoyo laboral y muchas veces personal para poder llevar a cabo esta investigación.

Por último, esta tesis existe gracias al apoyo de mi familia. La oportunidad de poder dedicarme a la historia del arte no hubiese sido posible sin el apoyo de mis padres que siempre han privilegiado mi formación y han permitido que me especializara en la disciplina. Por esa razón, dedico esta tesis a mis padres: a Elisabeth, cuya fortaleza eslava no se vio quebrada ni por el cáncer ni por la pandemia, y a Elio, siempre presente y llenando de un apoyo y una serenidad invisible el espacio del departamento de Catalinas, en donde escribí esta tesis. También, a mi hermano Axel, mis hermosas sobrinas Mica y Delfi y a mi familia: Marcelo, Lidia, Nicolás y Evelina y a mi familia

postiza de Eli, Gochi, Benita y Panchita. Para terminar, escribí esta tesis al lado de José Molino. Tono, tu paciencia, tu lectura y tu amor están en estas páginas.



## **Siglas empleadas y aclaraciones**

AGN	Archivo General de la Nación (Argentina)
AMML	Atelier de Moulage du Musée du Louvre
AN	Archives Nationales de France
ARNAD	Archivo Nacional de la Administración (Chile)
Met	Metropolitan Museum of Art
MMA Archives	Metropolitan Museum of Art Archives
MNBA	Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires)
MNBA(CH)	Museo de Bellas Artes (Santiago de Chile)
MNBA(URU)	Museo de Bellas Artes (Montevideo)
MoMA	Museum of Modern Art (Nueva York)
<i>VS</i>	<i>Victoria de Samotracia</i>

Todas las citas en idioma extranjero son de traducción propia, se consigna la cita en idioma original en nota al pie.

Dada la diversidad de idiomas que se manejan, las instituciones, organismos estatales y puestos de individuos son nombrados en sus idiomas originales y se omite el uso de itálica.

Algunos términos se mantienen en idioma original por carecer de una traducción específica, se mantiene el uso de itálica.

La conversión entre monedas históricas se realizó con la herramienta web *Historical Currency Converter (test version 1.0)*, disponible en:

< <https://www.historicalstatistics.org/Currencyconverter.html> >.

## **Introducción**

### **Calcos escultóricos en clave canónica como objeto de investigación**

Desde Buenos Aires en 1905, el pintor y director del Museo Nacional de Bellas Artes, Eduardo Schiaffino, exaltaba las ventajas de un tipo particular de copia: los calcos escultóricos. Decía:

Es sabido que la escultura por su condición de cuerpo sólido, gracias á 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].<sup>1</sup>

En la escultura, la posibilidad de reproducción dada por ciertas técnicas, como el fundido de bronce o el vaciado, ha permitido que la obra de arte no sea única e irrepetible. Uno de los casos más paradigmáticos de este tipo de reproductibilidad es el de los calcos en yeso, o “calco material” en palabras de Schiaffino. Son copias de obras escultóricas realizadas a partir de un molde previamente obtenido sobre la superficie de la pieza a reproducir. El resultado es una copia que en principio replica la escultura original,<sup>2</sup> y es “una reproducción mecánica perfecta” en cuanto a objetualidad y tamaño.<sup>3</sup>

La reproductibilidad del calco presenta 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, con los yesos se pudo construir un relato sobre el devenir de las artes, y, a través de su jerarquización y valoración, se consolidó un canon estético occidental. Canon, en una primera acepción básica de conjunto de reglas o “modelo de características perfectas”, como establece la

---

<sup>1</sup> Borrador de carta de Eduardo Schiaffino a Joaquín V. González, 24 de junio de 1905. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

<sup>2</sup> Utilizamos el término de original en tanto pieza originadora de la matriz, con independencia del carácter original, único o auténtico de la obra a reproducir. Por ejemplo, en el momento de toma de molde de una escultura antigua identificada como copia romana de un original griego perdido, esta actúa como la escultura original a ser reproducida.

<sup>3</sup> Cabe aclarar que esta tesis se restringe a identificar modalidades de producción y uso de calcos relativos a la esfera artística en sentido amplio. Dentro de la esfera artística, se excluye el estudio y análisis de colecciones de calcos arquitectónicos. Tampoco se estudian calcos que se insertaron en ámbitos medicinales, ni aquellos calcos tomados del natural, como máscaras mortuorias o partes anatómicas humanas, ni yesos empleados para el estudio de la zoología y paleontología.

Real Academia Española. Estético, en tanto que lo que trasmite ese canon trasciende lo artístico y se inserta en un engranaje de ideas de valor, en última instancia relativas a la belleza, cuya contracara es una narrativa de la civilización y el progreso. Occidental, en el sentido amplio (y muchas veces vago aún con sus desigualdades políticas) del establecimiento de una matriz política, ideológica y cultural de origen europeo y con aristas imperiales y coloniales.<sup>4</sup>

No obstante, si bien se podría dedicar una marea de páginas a los aspectos y derivaciones teóricas de dichas categorías, la tesis hace uso del concepto analítico (y no nativo) de canon estético occidental en función de la pregunta de investigación: ¿cómo se practicó este canon? Enseguida esta cuestión se debe revertir en: ¿cómo los calcos escultóricos fueron funcionales al ejercicio de este canon? Y más aún, ¿una obra de arte escultórica consolida su estatuto canónico a partir de la circulación de sus calcos en yeso? ¿Cómo incidió una modalidad productiva de taller de vaciados que se abocó a aumentar progresivamente la disponibilidad mercantil de los yesos? ¿Qué rol cumplió la comercialización? ¿Hubo un balance entre la oferta y la demanda? ¿Por qué poseer calcos? ¿Qué tipo de consumos fueron privilegiados por los museos? ¿Cómo esos calcos conformaron esquemas de exhibición funcionales a la esfera canónica? ¿Qué sucedió con los calcos a medida que se fue poniendo en jaque ese mismo canon que estos desplegaban? Estas inquietudes, pues, organizan los puntos de análisis centrales de la investigación que se desarrolla en las páginas que siguen.

Esta tesis estudia cómo los calcos escultóricos actuaron de forma directa y activa en la consolidación y difusión de un canon estético occidental entre 1863 y 1945. Para ello, se analiza, por un lado, la relación entre la posesión de originales y la explotación de sus calcos con foco en el Musée du Louvre de París, y, por el otro, el consumo de yesos y su subsiguiente política de exhibición en una serie de museos ciudadanos, con foco en el continente americano (Buenos Aires, Nueva York, Santiago de Chile y Montevideo). De esta manera, el problema que se investiga es cómo los calcos actuaron como objetos de transmisión del canon. El resultado es el trazado de un mapa geopolítico que revela las formas en que algunos museos en ciudades ejercieron el poder del canon –y una puja por su locación– a través del uso de calcos escultóricos de obras maestras escultóricas.

---

<sup>4</sup> La tesis tampoco estudia aquellos calcos de obras de arte y artefactos que se podrían considerar, en sentido amplio, no-occidentales ni tampoco toma casos de estudio cuyos vínculos sean de tipo estrictamente colonial en términos políticos y/o económicos.

En principio, cabe señalar que se identifican tres grandes funciones y usos de los calcos: como recursos didácticos, como objetos museales y como mercancías.<sup>5</sup> Por un lado, la implementación y consolidación de modelos institucionalizados de enseñanza artística de tipo académico, industrial, universitario, escolar y también en talleres de artistas, hicieron de los calcos una herramienta pedagógica de vital importancia dentro del aprendizaje del dibujo a partir de la copia de modelos canónicos. Por otra parte, los calcos también se insertaron en el ámbito del museo como objetos de exhibición; a veces en salas específicas, otras en convivencia con preciados originales, formaron parte de un entramado más amplio, que el investigador Tony Bennett define como un “complejo de exhibición”,<sup>6</sup> cuyo destinatario fue una idea de público asociado a una ciudadanía urbana que desbordaba el ámbito artístico. Por último, hay otro aspecto a analizar aún antes de este destino de exhibición pública: los yesos fueron producidos en talleres especializados estatales y privados y, por un breve pero crucial lapso, funcionaron como mercancías que eran promocionadas en locales y catálogos de ventas y se insertaban en una lógica de mercado. En el marco de dicha dinámica, se dio un progresivo proceso de aumento en su accesibilidad, que, en consecuencia, puso los calcos a disposición de una gran variedad de consumidores particulares. Hacia fines del siglo XIX, la demanda de reproducciones de yeso fue tal que se estableció una red internacional de talleres productores que instauraron una forma de consumo de tipo mercantil y con alcance prácticamente mundial.

Esta tesis se concentra en examinar los calcos como objetos museales y mercancías, y no como recursos didácticos. El motivo de esta decisión radica en desplazar la propuesta de investigación de la faceta educativa de las colecciones de calcos, asunto que ha dominado los estudios sobre el área. En general, el hincapié en lo pedagógico derivó en una homologación entre los ámbitos de formación y el museo que examina la categoría de canon al interior de la tradición artística. En cambio, esta tesis pretende dilucidar las especificidades del funcionamiento de una colección de calcos en la institución museo y reflexionar sobre su vinculación con una construcción del prestigio de su ciudad para, eventualmente, disputar la locación del canon. En este sentido, a

---

<sup>5</sup> Estos tres conceptos no son tajantes en su definición ni excluyentes uno con el otro, en especial el calco como recurso didáctico y objeto museal, dado que eran exhibidos tanto en museos como en establecimientos educativos de todo tipo (desde las más ortodoxas Academias de Bellas Artes como la École des Beaux-Arts de París hasta universidades). No obstante, a los fines analíticos de esta tesis, cabe insistir en su distinción antes que en sus puntos de encuentro.

<sup>6</sup> Cfr. *Infra*. Bennett, “The Exhibitionary Complex”.

partir del análisis de las prácticas (en plural, desde sus diversidades y particularidades) ejecutadas por parte de museos y, en menor medida agentes privados, se espera echar nueva luz sobre la comprensión de la dinámica canónica. Así, el canon pasa de ser un asunto artístico a pensarse como una problemática (geo)política.

También, muchas investigaciones sobre este tema adoptan un cierre cronológico a inicios de 1900, momento que se ha considerado como el comienzo de una declinación en la circulación y exhibición de calcos, declinación que se acentuó a medida que se fue instalando y consolidando lo que Rosalind Krauss denomina una “cultura de los originales” [*culture of originals*].<sup>7</sup> En relación con los calcos en particular, por ejemplo, en la introducción al meticuloso y monumental *Plaster casts: making, collecting, and displaying from classical antiquity to the present* los editores del volumen lo afirman contundentemente: “Estas colecciones son, en general, una intervención de los siglos XVIII y XIX”.<sup>8</sup> Sin embargo, la presente investigación se adentra en la indagación de la primera mitad del siglo XX dado que, al hacer foco en una dinámica de circulación de los calcos que privilegia sus aspectos mercantiles se pudo constatar que en este periodo se produjo un auge en su comercialización.

El recorte temporal seleccionado de 1863-1945 conforma una unidad de análisis que delimita el objeto de esta tesis. El punto de inicio cronológico es el episodio del descubrimiento de la escultura de la *Victoria de Samotracia (VS)*, obra que funciona como hilo conductor de gran parte de la argumentación. En primer lugar, la *VS* provee una excelente oportunidad de análisis de caso de una obra de arte que, luego de ser descubierta por una misión arqueológica francesa en 1863, fue insertada en el centro de la esfera canónica. Como se expone a continuación, creemos que los calcos de la pieza, tanto su comercialización como su exhibición, cumplieron un rol activo en su canonización. Segundo, la *VS* es una de las obras que por antonomasia ha logrado una amalgama entre su objetualidad y el Louvre como dueño del original, lo cual también sucedió en cuanto al museo como vendedor de sus calcos. Por último, la *VS* fue un

---

<sup>7</sup> Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 156. Una serie de consideraciones historiográficas sobre las conceptualizaciones de Krauss sobre la copia y su relación con la definición del estatuto de copia de los calcos escultóricos han sido examinadas en mi tesis de maestría. En esta tesis no se hace hincapié en sus teorizaciones dado que la pregunta se concentra en cómo el estatuto de copia del calco fue funcional al canon. Cfr. Gallipoli, “Las rutas del yeso. Circulación y consumos globales de calcos escultóricos hacia fines del siglo XIX”, 28-46.

<sup>8</sup> Frederiksen y Marchand, “Introduction”, 3. “These collections are, by and large, an intervention of the eighteenth and nineteenth centuries”. Cabe aclarar que el volumen analiza el uso del yeso y la técnica del vaciado desde la Antigüedad hasta entrado el siglo XX.

modelo que funcionó de forma efectiva en el ámbito del museo dada la creación del espectacular entorno arquitectónico de las escaleras Daru en el Louvre.<sup>9</sup>

Además de la *VS*, esta investigación se propone reconstruir, a partir del estudio de casos de museos específicos, cómo corpus de calcos fueron instrumentalizados en clave canónica en distintas coyunturas del período analizado. En cuanto al recorte geográfico de esta tesis, una primera sección se centra en el Atelier de Moulage du Musée du Louvre (AMML) y su vinculación con una serie de ciudades –principalmente Londres, Bruselas y Constantinopla–. Se analiza el rol que jugó una diplomacia de intercambios de yesos (con y sin fines de lucro) en la consolidación (y en el desafío) de una posición hegemónica del taller parisino como productor de calcos. La segunda sección se centra en el punto de vista de la demanda, y adopta un recorte geográfico de las Américas que incluye los casos de estudio de: el Metropolitan Museum of Art (Met) de Nueva York (1891-ca. 1910 y luego ca. 1944), el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (1903-1911 y luego 1933), el Museo de Copias del Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile (1899-1911) y el Museo de Bellas Artes de Montevideo (1890-ca. 1914).<sup>10</sup> Las cronologías extendidas de los desarrollos y las vicisitudes de los propios casos, ha derivado en la necesidad de extenderse hasta 1945 y el desenlace de la Segunda Guerra Mundial como fecha de cierre de esta tesis.

En relación con la cronología, tampoco es casual que el transcurso del marco temporal comience con la coyuntura del auge de las Exposiciones Universales y cierre con las Guerras Mundiales. El espíritu de cooperación y competencia política y económica entre imperios (antes que naciones) en el marco de la Exposición Universal transicionó y culminó en el estallido bélico, cuyo desenlace implicó el fin de “un

---

<sup>9</sup> Por el contrario, más allá de que múltiples ámbitos educativos (especialmente universidades y academias de bellas artes) hayan contado con un ejemplar en yeso de la *VS*, la escultura no se conformó como uno de los modelos dominantes para que los y las estudiantes copiasen en el marco de sus formaciones artísticas.

<sup>10</sup> Las fechas de apertura que se consignan son relativas a los años en los cuales comenzó a darse forma a una campaña de compras de yesos, ya sea a partir de la conformación de un comité de adquisiciones (Nueva York), la autorización para relevar y planificar una posible colección de yesos (Buenos Aires), el anuncio de la necesidad de poseer dicha colección localmente (Santiago) o la propuesta de incorporación de yesos en el presupuesto del museo (Montevideo). Las fechas de cierre son los años mas tardíos en los cuales se identificó una modalidad de exhibición de yesos al interior de los museos analizados (cfr. capítulo 5). Las referencia a “y luego” asigna algunas fechas de referencia que se examinan en el capítulo 6.

despliegue inestable de imperios que repetidamente habían disputado la dominación en Europa”.<sup>11</sup>

Asimismo, a partir de los casos a tratar, cabe destacar que se considera como unidad de análisis geográfica a la ciudad antes que a la nación.<sup>12</sup> La tesis se piensa como un mosaico de ciudades insertas en complejos, particulares y desiguales procesos de modernización, en las cuales, a través de sus principales museos y sus agentes de turno, los calcos fueron instrumentalizados como objetos canónicos. La propuesta es pensar esas conexiones entre ciudades como un mosaico, antes que una red de relaciones, dada la complejidad, la diversidad y la sucesión en el tiempo de los tipos de vínculos planteados entre ellas. Algunas se abocaron a conformar un entramado de circulación de calcos en clave cooperativa –los casos de París, Londres y Bruselas del capítulo 1–; otras se vincularon desde disputas de poder en el marco de relaciones diplomáticas y el intercambio de yesos como regalos –París y Constantinopla (y Samotracia) ante el descubrimiento de la *VS* que se contempla en el capítulo 2–; y también la serie de ciudades americanas (Nueva York, Buenos Aires, Santiago y Montevideo analizadas en los capítulos 4, 5 y 6), se conectaron entre sí a partir de la práctica compartida de plantear campañas de compras de calcos –en diferentes medidas a París vía AMML–, para luego exhibirlos en sus propios museos.

Así, la sucesión de los casos de estudio resulta en el trazado de un mapa que revela una geografía del canon a partir de la circulación de calcos escultóricos. La selección analítica del Louvre establece un foco, y, en efecto, el Louvre fue un centro productor de yesos, pero, lejos de ser un consumo pasivo o impuesto, cada parte manejó una política institucional que persiguió y negoció desde una agenda propia la pertenencia al canon. Tener y exhibir copias en yeso de las más famosas esculturas del museo parisino fue una estrategia de consolidar museos más jóvenes que debían disputar su posición de prestigio en una geografía “mundial” del canon. Más aún, tener y exhibir copias en yeso no fue una mera acción de consuelo secundario ante la falta de condiciones de acceso a originales sino que ambas estrategias se complementaron y reforzaron mutuamente.

---

<sup>11</sup> Burbank y Cooper, *Empires in World History*, 370. “The outcome of World War II put an end, it seemed, to an unstable array of empires that had struggled repeatedly for dominance in Europe from the age of Charles V through Napoleon to Hitler”.

<sup>12</sup> Carol Duncan y Allan Wallach en su reputado artículo “The universal survey museum” reconocen que los museos de tipo universal [*universal survey museum*], que representan un amplio rango de la historia del arte (ejemplificados por el Louvre y el Met), son elementos indispensables de cualquier gran ciudad. Duncan y Wallach, “The Universal survey museum”, 452. Por otra parte, el foco sobre la categoría de Estado-nación se analiza en función de las construcciones y conceptualizaciones que se vehicularon desde esas mismas instituciones y sus agentes.

Inclusive, en algunos casos, fue preferible poseer y exhibir un relato canónico ya consolidado en yesos que hacer ingresar al canon a nuevos originales. En este sentido, reflexionamos sobre cómo la posesión de calcos fue una acción canónica.

### **De yesos y copias: un estado de la cuestión**

A lo largo del siglo XX el interés de la historia del arte por los calcos escultóricos ha sido escaso y se podría decir que la investigación fue prácticamente nula, dado que, como ya se adelantó, este fue un periodo de declive en el interés suscitado por estos objetos.

En principio, este desinterés se podría atribuir al impreciso estatuto artístico del calco escultórico que, en tanto copia de yeso, y de elaboración en cierta medida mecánica, no puede ser insertado de manera prístina dentro de los objetos de estudio que han dominado la disciplina, i.e. la pintura y la escultura (“originales”). Esta tensión en relación con el estatuto de creación de la copia fue tempranamente reconocida por Erwin Panofsky, quien, en un pequeño artículo publicado en 1930 sobre copias y facsímiles, afirmaba que en el caso de los calcos “el objeto resultante es un peculiar híbrido, ni un calco mecánico ni una copia «artística»”.<sup>13</sup> Cabe agregar que, según Panofsky, solo la adición de una capa de pintura en forma de pátina al yeso era lo que le daba el potencial carácter artístico al objeto, la cual “aplicada manualmente remueve al calco mecánicamente producido del reino de la óptica «reproductiva» al de la óptica «productiva»”.<sup>14</sup> Treinta años más tarde otro autor clave de la disciplina: Ernst H. Gombrich, dedicó apenas unas pocas palabras a los calcos en una de sus investigaciones sobre la valoración del arte griego, identificando el declive del canon clásico como la causa del destierro de estos objetos a sótanos e inclusive su destrucción, la cual, no preocupaba mucho al intelectual:

Los calcos de yeso de las famosas antigüedades que se utilizaban en la tradición académica para la formación de artistas se convirtieron en el símbolo demasiado vulnerable de la acalabrada autoridad. No es de extrañar que la mayoría de ellos hayan

---

<sup>13</sup> Panofsky, “Original and Facsimile Reproduction”, 337. “And as long as technology has not mechanized this second operation, the resulting object is a peculiar hybrid, neither a mechanical cast nor an “artistic” copy”. Cabe mencionar que si bien el artículo de Panofsky es una defensa de las virtudes de las copias y la reproducción facsimilar, en una nota al pie el autor admite que “la experiencia de la autenticidad” poseía tal importancia para él que jamás osaría de colgar una reproducción facsimilar en su propia habitación.

<sup>14</sup> Panofsky, 337. “...The manually applied layer of color removes the mechanically produced cast from the realm of the «reproductive» optic to that of the «productive» optic”.



sido empujados a los áticos, si no fueron de hecho aplastados en una orgía de júbilo iconoclasta.<sup>15</sup>

Lo curioso de la frase de Gombrich, es el empleo del tiempo pasado (“se utilizaban en la tradición académica”) como si para ese entonces los yesos solo formaran parte de una práctica ya superada y caduca cuando, en verdad, estos seguían habitando los pasillos y salas de academias, escuelas artísticas y, en menor medida, museos, y continuaban siendo copiados por sus estudiantes. Objetos que, lejos de insertarse en la lógica exclusiva de contemplación que rige en las obras del denominado arte autónomo, justamente, formaron y forman parte de prácticas. Entonces, la desaparición de los calcos de la escena se dio en ámbitos específicos como el museo como objeto de exhibición... y en la historia del arte como objeto de estudio.

Una celebrada excepción de esta primera reseña de las posturas de los autores canónicos (en masculino adrede) de la disciplina respecto a los calcos escultóricos la constituye uno de los trabajos más relevantes y pioneros titulado *Taste and the Antique* (1981) de Francis Haskell y Nicholas Penny. Allí, se parte de un amplio período temporal que abarca de 1500 a 1900 en el cual se analiza el lugar de la escultura antigua en el ámbito artístico europeo desde la historia del gusto y la recepción. Los autores no consideran la Antigüedad como un concepto general y abstracto homologado a categorías como “lo antiguo” o “lo clásico” sino que antes bien realizan un rastreo y seguimiento de la fama y fortuna crítica de un determinado corpus de esculturas, conceptualización sumamente útil para pensar y justificar el caso de estudio de la *VS* en esta tesis. Estas eran aquellas que merecían ser conocidas, admiradas y copiadas. De allí, su presencia protagónica dentro del imaginario de coleccionistas, viajeros, escritores y artistas, y su constante aparición en los catálogos de talleres y colecciones de museos. La admiración de estas obras era una forma de emulación de la Antigüedad y su copia conformó una parte esencial de la educación artística, determinada por la arraigada prescripción de la “imitación de los antiguos”.

En relación con esto, cabe destacar que una de las líneas de análisis que se han primado en los estudios de calcos es la estrecha relación entre los yesos y la tradición clásica. En el caso de Haskell y Penny, el gusto por la Antigüedad es el concepto rector

---

<sup>15</sup> Gombrich, “The Art of the Greeks”, 11. “The plaster casts of famous antiques which were used in the academic tradition for the training of artists became the all too vulnerable symbol of cramping authority. Small wonder that most of them have now been shoved into attics if they were not actually smashed in an orgy of iconoclastic glee”.

de su estudio, y los calcos forman parte de un universo de la cultura visual más amplio y aparecen a través de la mención y análisis de casos de estudio y episodios puntuales, como por ejemplo el encargo de copias de bronce de Francisco I en Fontainebleau,<sup>16</sup> o la campaña de obtención de calcos para España por parte de Diego Velázquez.<sup>17</sup> Caracterizan estas primeras colecciones de yesos como “hechas para reyes” y resaltan la dificultad y el costo en la exportación de moldes de esculturas completos, además de las negociaciones diplomáticas implicadas para obtenerlos.<sup>18</sup> Estas afirmaciones son operativas para la tesis porque permiten confirmar que la disponibilidad no siempre fue una característica constitutiva de las copias sino que antes bien se presentó como un proceso de aumento en su accesibilidad que, según propongo, tuvo su pico en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, como se discute en el capítulo 3, al momento de calificar la mercantilización de las copias, los autores adoptan una explícita y contundente postura de rechazo hacia la vulgarización de la reproducción. Esta posición es revelada a través de explícitas afirmaciones, como el alegato de que, por ejemplo, “irónicamente, fue cuando la *Venus de Medici* fue más multiplicada que podemos rastrear las primeras indicaciones significativas de el declive en su reputación”.<sup>19</sup>

Ahora bien, a partir de los inicios del siglo XXI, se dio un verdadero renacimiento de los calcos dado que comenzaron a reaparecer como tema en múltiples congresos, libros y artículos que los toman como objeto de estudio principal. La variedad de abordajes a que se prestan los calcos ha derivado en propuestas de corte general y de alto alcance cronológico (aunque no siempre geográfico) como el ya mencionado congreso *Plaster casts...* o la edición especial “Le moulage. Pratiques historiques et regards contemporains” de la revista *In Situ. Revue des patrimoines* (dossier principalmente del campo francés) entre otros;<sup>20</sup> también en estudios enfocados en la caracterización del yeso como materialidad escultórica y su conservación,<sup>21</sup> y ediciones que especifican el

---

<sup>16</sup> Haskell y Penny, *Taste and the Antique*, 1–6.

<sup>17</sup> Haskell y Penny, 32–35.

<sup>18</sup> Haskell y Penny, 35.

<sup>19</sup> Haskell y Penny, 122. “Ironically, however, it was when the *Venus de Medici* was most multiplied that we can trace the first significant indications of a decline in her reputation”.

<sup>20</sup> Solo por nombrar algunos títulos: *Moulages*; Lavagne y Queyrel, *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*; Mossière, *Modèles et moulages*; Rodríguez Samaniego y Gras Valero, *Modern sculpture and the question of status*.

<sup>21</sup> Barthe, *Le plâtre*.

tema al punto de dedicarse al examen de figuras concretas como Antonio Canova en Italia o Anton Raphael Mengs y sus donaciones de calcos a España.<sup>22</sup>

En general, este floreciente estado del arte se ha concentrado en la investigación y análisis en clave histórica de casos específicos de colecciones de calcos escultóricos. Entonces, actas de congresos como *Plaster Casts...* plantean un encuentro entre espacios diversos como Auckland, Berlín, México D.F., Londres, Praga, etc., los cuales conviven en las páginas de un mismo volumen, no obstante, las relaciones y conexiones entre ellos quedan relegadas a las introducciones por parte de los y las editores o a un ejercicio potencial del lector. Desde ya, una serie de características generales en común se identifican rápidamente: el hecho de que hubo un interés activo en la adquisición de calcos, muchas veces pensado en términos de necesidad, así como la existencia de ciertos agentes relacionados con las instituciones consumidoras que tuvieron una injerencia decisiva en su formación, consolidación y exposición.

En prácticamente todos los casos estudiados, las colecciones de calcos contienen muchos ejemplares. Su consumo no estuvo orientado por la individualidad de la pieza sino por el conjunto, muchas veces los números que se consignan son entre un par de decenas y miles ejemplares por institución. Por último, se puede establecer que algunos talleres productores como el AMML fueron las fuentes referentes al momento de adquirir yesos y que, en la abrumadora mayoría de los casos, hubo una coincidencia en los ejemplares seleccionados, lo cual refuerza la idea planteada por Haskell y Penny de que el canon se encarna y se amalgama con un corpus de obras de arte en concreto, aunque no siempre estas pertenezcan a la tradición clásica de la Antigüedad grecorromana.

La diversidad en los estudios sobre calcos desplegados en las últimas décadas permite hacer ordenamientos y clasificaciones del corpus bibliográfico a partir de criterios varios, ya sea el recorte cronológico o la procedencia nacional del caso y su

---

<sup>22</sup> Guderzo y Lochman, *Il valore del gesso come modello, calco, copia per la realizzazione della scultura*; Negrete Plano y Jordán de Urríes y de la Colina, *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*; Johannsen, *The Model of Antiquity. Anton Raphael Mengs and His Cast Collection.*; Negrete Plano, “La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”; Staatliche Kunstsammlungen Dresden et al., *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden*. Como se puede notar, la figura de Mengs ha sido extensamente estudiada tanto desde el ámbito alemán como el español dada su donación de yesos a la Real Academia de Bellas Artes San Fernando de Madrid. Sobre esta institución, Almudena Negrete Plano es una de las principales referentes de su colección de yesos.

inserción en su respectiva tradición historiográfica.<sup>23</sup> A los fines de esta tesis, se ha realizado un agrupamiento basado en las tres principales funciones y usos de los yesos antes referidas: investigaciones sobre colecciones de calcos en ámbitos educativos artísticos, una serie de trabajos que han abordado la exhibición de calcos en museos y un corpus de estudios que conectan el estatuto de mercancía de los calcos con el contexto de las exposiciones universales acaecidas durante la segunda mitad del siglo XIX.

En primer lugar, la presencia de calcos escultóricos en ámbitos educativos ha sido el asunto más investigado, dada la extendida difusión del denominado modelo de enseñanza artística académica. Dicho modelo estuvo representado por la *École des Beaux-Arts* en París (1682) durante los siglos XVIII y XIX. Más allá de la extensa investigación sobre su historia institucional y su rol modélico, Emmanuel Schwartz, conservador de patrimonio de la institución, se ha dedicado a estudiar su colección de yesos (actualmente albergada en la *Gypsothèque du Louvre à Versailles*)<sup>24</sup> y ha publicado desde catálogos de exposiciones sobre la tradición clásica en la *École* hasta artículos que se concentran en la presencia de calcos de Miguel Ángel que, en la escuela, tuvieron su propio espacio arquitectónico denominado la *Chapelle*.<sup>25</sup> Estos trabajos resultan importantes para identificar que una serie de modelos de la Antigüedad como el *Gladiator Borghese*, la *Venus Medici* o el *Laocoonte*, fueron los privilegiados en la enseñanza del dibujo a través de la copia y que, en contraposición, otros como la

---

<sup>23</sup> En relación con esto, se podría establecer que los países que más fuertemente han generado una investigación sistemática y de autoría nacional de sus propias colecciones de yesos son Alemania, Inglaterra y Francia (que se analiza en el cuerpo del texto). Para el caso alemán, una tradición universitaria de fuerte desarrollo de la arqueología y la filología clásica desde el siglo XVIII marcó que un importante número de colecciones de yesos se generaran tempranamente en estos ámbitos aunando estrechamente la tradición clásica, los calcos como recursos pedagógicos y el ámbito universitario. Cfr. Schreiter, *Gipsabgüsse und antike Skulpturen*; Haak y Helfrich, “Casting. A way to embrace the digital age in analogue fashion?”; Bartsch, *Das Originale der Kopie*. Por parte del país inglés, Ian Jenkins analiza los calcos del Partenón del British Museum como una arista de su investigación especializada en las esculturas originales. También, los casos que se han privilegiado han sido las colecciones del museo universitario Ashmolean Museum de Oxford (cuya catalogación incluida en el Beazley Archive ha sido una de las pioneras), y del South Kensington Museum (bibliografía que se reseña en el capítulo 1). Cfr. Jenkins, “Acquisition and Supply of Casts of the Parthenon Sculptures by the British Museum, 1835-1939”; Kurtz, *The Reception of Classical Art in Britain*; Frederiksen y Smith, *The cast gallery of the Ashmolean Museum*.

<sup>24</sup> Esta colección aúna los yesos del Louvre, la Sorbonne y la *École de Beaux Arts* y es estudiada por el actual director del Louvre, Jean-Luc Martinez. Cfr. Martinez, “La gypsothèque du musée du Louvre à Versailles”; Martinez, “Exposer des moulages d’antiques: à propos de la gypsothèque du musée du Louvre à Versailles”, 2016.

<sup>25</sup> Schwartz, Brugerolles, y Mainardi, *Gods and heroes*; Schwartz, *Les sculptures de l’École des beaux-arts de Paris*; Schwartz, “Du plâtre et de la poésie. Les moulages d’après Michel-Ange à l’École des beaux-arts de Paris”; Schwartz, *La Chapelle de l’Ecole des beaux-arts de Paris*; Schwartz, “L’anatomie face à l’antique: de l’usage du moulage dans l’enseignement académique”.

V/S, a pesar de formar parte de la colección, no tuvieron la misma importancia. Este corpus de investigaciones se concentra en el momento de auge de la enseñanza académica hasta principios del siglo XIX, en tanto suelen asociar una estrecha e intrínseca relación entre el canon (en su acepción restringida a la tradición clásica) y el uso de los calcos como recursos pedagógico funcionales. Desde esta perspectiva, el recorte temporal de esta tesis no ha sido considerado a partir de su identificación como un momento de declive. Schwartz lo expresa claramente: “El dibujo de los antiguos se agrisa en el siglo XIX, al mismo tiempo que el yeso se empolva”.<sup>26</sup>

Por otra parte, se puede notar que el estado del arte analizado llegado este punto mantiene un carácter europeo. Para el caso latinoamericano de circulación de calcos en ámbitos educativos, en primera instancia, se debe cotejar una primera diferenciación entre países que emprendieron sus proyectos de institucionalización hacia finales del siglo XIX y naciones que adoptaron esquemas más específicamente académicos durante fines del siglo XVIII y principios del XIX.<sup>27</sup> Estos últimos casos, en particular la Academia de San Carlos de la Ciudad de México (1781) y la Academia Imperial de Bellas Artes de Río de Janeiro (1816), gozaron de la existencia de colecciones de calcos cuyos consumos y usos se asimilaron más bien a las dinámicas y modalidades propias del siglo XVIII. Durante este periodo no hubo un mercado generalizado de calcos escultóricos y el intercambio se daba en ocasiones individuales porque la disponibilidad de moldes era limitada y estaba supeditada a la autorización del dueño de la pieza a ser copiada. La Academia de San Carlos fue la primera institución latinoamericana en poseer ejemplares en yeso de la estatuaria clásica hacia 1790 –encargados a la Academia de San Fernando en Madrid– y su historia ha sido investigada por la coordinadora de colecciones de la institución, Elizabeth Fuentes Rojas, quien catalogó la colección junto a Clara Bargellini.<sup>28</sup> En cuanto al caso brasileño, existe una extensa serie de trabajos y publicaciones al respecto, desde estudios que demuestran cómo los calcos fueron empleados de acuerdo con los ideales clásicos en paralelo al

---

<sup>26</sup> Schwartz, “L’anatomie face à l’antique: de l’usage du moulage dans l’enseignement académique”, 85. “Les dessins d’antique se grisent au XIXe siècle, en même temps que le plâtre s’empoussière”. En una presentación llevada a cabo en 2017 del workshop titulado “Questions de Techniques en Histoire de l’Art / Techniken und Materialien in der Kunstgeschichte” organizado por el DFK Paris, examiné las modalidades de uso de los yesos a fines del siglo XIX y su recepción desde las Américas. Gallipoli, “Le moulage en plâtre à la fin du XIXe siècle: outil pédagogique, création artistique, objet de collection”.

<sup>27</sup> En 2020 se publicó el volumen *Academies and schools of art in Latin America* en donde se presenta un extenso y meticuloso panorama de la educación artística por países de la región. Vázquez, *Academies and schools of art in Latin America*.

<sup>28</sup> Bargellini y Fuentes Rojas, *Guía que permite captar lo bello*; Fuentes Rojas, “Art and Pedagogy in the Plaster Cast Collection of the Academia de San Carlos in Mexico City”.

establecimiento de una serie de vínculos y tensiones con el modelo francés como es el libro de Elaine Dias *Paisagem e academia...*,<sup>29</sup> hasta abordajes más específicos de las colecciones de yesos gracias a congresos periódicos como el Seminário do Museu Dom João VI, lo cual genera un constante flujo de nuevas aproximaciones a la temática de la enseñanza artística.<sup>30</sup>

La reseña de los casos antedichos representa solo algunas de las instituciones de raigambre académica que han hecho uso de los calcos como un recurso pedagógico clave de la enseñanza artística. En este sentido, cabe rescatar el hecho de que el desarrollo de colecciones de yesos fue directamente proporcional a los proyectos de modernización institucional que encararon muchas naciones latinoamericanas entre fines del siglo XIX y principios del XX. No obstante, este proceso generalizado varía al interior de cada caso de estudio regional, que presenta desarrollos y cronologías propias. Por ejemplo, en Colombia arribó una colección de calcos hacia 1926,<sup>31</sup> mientras que Chile obtuvo su primera colección de yesos hacia 1849-50.

Para el caso de Chile, Josefina de la Maza, en su libro *De obras maestras y mamarrachos* dedicado a la relación entre institucionalización y valoración de obras de arte en Santiago, analiza las primeras dotaciones de yesos de la Academia de Pintura (1849), presidida por el artista italiano Alessandro Ciccarelli, como “el sustento de los primeros intentos institucionales por difundir el gusto artístico” y caracteriza un primer arribo de yesos de origen italiano en pos de la “instalación del ideal clásico en Chile”.<sup>32</sup> Este corpus original luego se desarrolló y fusionó con la colección del Museo de Bellas Artes (1880) (y dentro de él el Museo de Copias de 1911) dado que la Escuela de Bellas Artes en Santiago siempre mantuvo una unidad institucional y espacial con el Museo,

---

<sup>29</sup> Dias, *Paisagem e Academia - Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824- 1851)*.

<sup>30</sup> Solo por nombrar algunas de las publicaciones más relevantes: Malta, Pereira, y Cavalcanti, *Ver para crer*; Cavalcanti Simioni, Pereira, y Malta, *Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória*; Cavalcanti Simioni et al., *Modelos na arte. 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Anais eletrônicos do VII Seminário do Museu D. João VI*; Chillón et al., *Pesquisas sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes*.

<sup>31</sup> Según, Carolina Vanegas Carrasco, en un primer momento, la Escuela de Bellas Artes de Bogotá (1873), ante la falta de calcos en yeso de la estatuaria clásica, empleó como modelo para la enseñanza a la estatuaria conmemorativa del espacio público. La problemática fue saldada en 1926 ante la llegada de una colección de yesos conformada por Roberto Pizano, episodio investigado por Ricardo Arcos-Palma. Cfr. Arcos-Palma, *La Colección Pizano: una aventura pedagógica en la época de la reproductibilidad técnica*; Vanegas Carrasco, “Dibujo-escultura-dibujo. Desdoblamientos en la construcción de la imagen de Bolívar”; García Galvis, “Promesas y paradojas”.

<sup>32</sup> de la Maza, *De obras maestras y mamarrachos*, 99–101.

cuestiones que son abordadas por Ximena Gallardo Saint-Jean y el catálogo de exhibición *Tránsitos*,<sup>33</sup> cuyos análisis son profundizados en el capítulo 5.

Por último, para los estudios sobre las colecciones de yeso en ámbitos de la educación artística en Buenos Aires, la diversidad de instituciones requiere de un minucioso análisis. En este sentido, en la ciudad de La Plata se ha desarrollado un interesante núcleo de estudios nacido de la necesidad de catalogación de los yesos de la Universidad de La Plata y que han generado una serie de publicaciones.<sup>34</sup> En la ciudad de Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX, una misma figura como Ernesto de la Cárcova llevó a cabo campañas de compras de calcos para la Academia de Bellas Artes (ex Sociedad Estímulo de Bellas Artes fundada en 1876), la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires,<sup>35</sup> y la Escuela Superior de Bellas Artes (1921),<sup>36</sup> lo cual implicó la selección de modelos diferenciados en función del nivel educativo y sus destinatarios y destinatarias, aspectos que están en curso de investigación gracias a proyectos de investigación y de catalogación.<sup>37</sup> Desde ya, esta serie de estudios no abarcan los trabajos sobre otros aspectos de la educación artística en Buenos Aires a principios del siglo XX,<sup>38</sup> entre los cuales, cabe mencionar

---

<sup>33</sup> Gallardo Saint-Jean, *Museo de Copias*; Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, *Tránsitos. Colección de esculturas MNBA*.

<sup>34</sup> Entre ellas cabe mencionar: Andruchow, Bruno, y Disalvo, “Los calcos de la Facultad de Bellas Artes. Un avance de investigación”; Andruchow y Disalvo, “Los sellos de los calcos de la Facultad de Bellas Artes. Inicios para una pesquisa”; Andruchow y Vernieri, “Los calcos del Museo de La Plata en la enseñanza del dibujo”. Asimismo, en 2019 se llevó a cabo el Congreso Internacional “La constitución de las disciplinas artísticas. Formaciones e instituciones”, en donde coordiné junto con Marcela Andruchow y Luis Disalvo el simposio “Calcos de yeso. Un recorrido por sus trayectorias históricas, artísticas, institucionales y materiales” y se presentaron una serie de importantes avances de investigación sobre casos de estudio de calcos escultóricos en Argentina (actas en prensa).

<sup>35</sup> Cabe mencionar el trabajo de investigación doctoral de Magalí Franchino que se concentra en el rol de Cárcova y su selección de modelos para la Universidad de Buenos Aires. Cfr. Franchino, “Ernesto de la Cárcova y los orígenes de la enseñanza artística en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires”.

<sup>36</sup> Cfr. Gallipoli, “Temporalidades en yeso. Representación, construcción y presentación del tiempo a través de la colección de calcos escultóricos de la Escuela Superior de Bellas Artes”.

<sup>37</sup> En 2016 se llevó a cabo un proyecto de investigación en torno a la figura de Ernesto de la Cárcova dirigido por Laura Malosetti Costa. Este incluyó la realización de dos muestras, una en el Museo Nacional de Bellas Artes y otra en el Museo de Calcos y Escultura Comparada de la Cárcova (UNA), esta última curada por María Isabel Baldasarre. En el catálogo de la exposición *Ernesto de la Cárcova*, publiqué una primera aproximación a sus compras de yesos, que son brevemente mencionadas en el capítulo 3. También, hago parte del PICT 2017-1703 “Educación artística, academia e instituciones culturales. El caso de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova y sus relaciones con las instituciones de formación artística argentinas (1923-1970)” dirigido por Silvia Dolinko, que me ha involucrado en la indagación más profunda de la colección de yesos de la Escuela Superior de Bellas Artes (actual museo de la Cárcova – UNA). Actualmente coordino la catalogación de los yesos de esta institución. Cfr. Gallipoli, “En el horizonte de la copia. Calcos escultóricos y educación artística”.

<sup>38</sup> Cabe mencionar las investigaciones de Elisa Welti quien se concentra en la institucionalización de la educación artística en la ciudad de Rosario y en torno a la figura del artista Martín Malharro. Un grupo de estudio sobre educación artística dirigido por Carolina Vanegas Carrasco me ha dado la oportunidad de

la tesis doctoral de Larisa Mantovani, la cual, en el marco del estudio de la institucionalización de las artes decorativas e industriales desarrolla el problemático estatuto de los calcos dentro de este tipo de formación y en momentos de cambios de planes de estudio, y la de Giulia Murace que aborda el viaje artístico a Roma como parte de la institucionalización de la formación artística.<sup>39</sup>

En síntesis, se puede establecer que la investigación sobre los calcos escultóricos en tanto recursos pedagógicos funcionales a la formación artística es uno de los campos más fructíferos en la actualidad y que cada análisis de caso presenta una serie de particularidades en función de su contexto de producción.

Este enfoque de la función educativa de los yesos también se ha privilegiado en las investigaciones sobre calcos en museos dado que la función de su exhibición en esos ámbitos tuvo estrechos puntos de contacto con las academias: ya sea como demostración de un devenir en el relato de la historia de las artes, como en el hecho de que muchas veces el museo fue concebido como museo-academia: un espacio para que los y las artistas pudiesen acceder a un repertorio modélico de obras de arte para copiarlas y contribuir a su propia formación.

Uno de los estudios críticos más importantes en este sentido es el de Allan Wallach para el caso de Estados Unidos, dado que argumenta que la historia de los museos estadounidenses es una historia de calcos y reproducciones y establece como hipótesis que estas colecciones en las décadas finales del siglo XIX lejos estuvieron de ser una rareza marginal sino que antes bien fueron una atracción central. Así, las afirmaciones de Wallach aparecen como una positiva variación de la constante invisibilización que las colecciones de yesos han tenido en la historiografía sobre la institucionalización de las artes:

Sin embargo, la historia de la creación y posterior destrucción de las colecciones de calcos en los museos de arte estadounidenses forma una parte importante de la historia del concepto de arte en sí mismo: porque fue solo a través de la institucionalización de la

---

presentar otros aspectos del uso de los calcos en la enseñanza del dibujo gracias a la doble edición del simposio *Nuevas aproximaciones sobre la enseñanza artística* en Córdoba, 2017 y Rosario, 2018. Cfr. Welti, “El profesorado de dibujo en la escuela normal n. 2 (Rosario, 1935-1949): Una escuela de ‘Formación estética para el futuro niño argentino’”; Welti, “La Academia Nacional de Bellas Artes. Institucionalización de la formación de artistas plásticos en Argentina (1878 – 1928)”; Welti, “Las historias de la educación artística y la escolarización de las artes plásticas: aproximación a un estado de la cuestión”; Gallipoli, “Los usos académicos de los calcos escultóricos: una aproximación a la enseñanza del dibujo según Ernesto de la Cárcova”; Gallipoli, “El dibujo en la escuela. Una aproximación a los debates sobre los métodos de enseñanza a principios de siglo XX”.

<sup>39</sup> Mantovani, *La institucionalización de las artes aplicadas, tensiones entre las Bellas Artes y las industrias (1910-1940)* (Doctorado en Historia, IDAES, UNSAM) y Murace, *Roma desde el Río de la Plata. Artistas argentinos y uruguayos en viaje (1890-1914)* (Doctorado en Historia, IDAES, UNSAM).



polaridad entre original y copia, auténtico y falso, que el arte se asoció irrevocablemente con las nociones de originalidad y autenticidad.<sup>40</sup>

Por otra parte, otras investigaciones sobre calcos en museos mantienen la unidad de análisis del caso de estudio y se concentran en una indagación más profunda sobre el accionar y la retórica de los agente institucionales a cargo de conformar un corpus de yesos. Tales son los casos del libro de Jeffrey Trask,<sup>41</sup> sobre el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, y de las publicaciones de Patricia Corsani y Paola Melgarejo sobre el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires,<sup>42</sup> investigaciones que se analizan con profundidad en los capítulos 4 y 5.

En cuanto al tercer corpus bibliográfico: el referido al comercio de calcos, la historia del concepto de arte en sí mismo ha derivado en una escasa atención de su estatuto mercantil –aspecto diametralmente opuesto a la categoría de arte autónomo–, y, para el caso de los calcos escultóricos, esto ha incidido en un privilegio de sus instancias de conformación de colección y exhibición antes que su “vida objetual” previa como mercancía. Afortunadamente, una serie de autoras (en femenino adrede) se ha dedicado a explorar esta tercera categorización de los yesos y los roles de los talleres productivos.

La creación en 1794 y la historia del taller de calcos del Louvre, ha sido objeto de uno de los estudios pioneros sobre calcos escultóricos realizado por Florence Rionnet en su libro *L'Atelier de Moulage du Musée du Louvre (1794-1928)*. La autora realiza una crónica que privilegia la conformación de un relato histórico y su investigación es de sumo valor, además, por el carácter de la documentación relevada. Rionnet analiza no solo el devenir de la institución a partir del análisis de su organización administrativa sino que también aborda el estudio de los actores involucrados como el personal del taller y la dinámica productiva de calcos a lo largo del siglo XIX. El AMML ha sido también abordado desde la historiografía francesa en función de sus relaciones con la consolidación del “modelo griego” en el campo artístico institucionalizado de París en el libro *Le modèle grec...* de Sophie Schvalberg. Su interesante investigación explora la

---

<sup>40</sup> Wallach, “The American cast museum: An episode in the history of the institutional definition of art”, 39. “Yet the history of the creation and subsequent obliteration of cast collections in American art museums forms an important part of the history of the concept of art itself: for it was only through the institutionalization of the polarity between original and copy, authentic and fake, that art became irrevocably associated with notions of originality and authenticity”.

<sup>41</sup> Trask, *Things American*.

<sup>42</sup> Corsani, “Eduardo Schiaffino y el museo de los sueños: la ‘Sección de Escultura Comparada’ del Museo Nacional de Bellas Artes”; Melgarejo, “Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor”.

estrecha vinculación entre arte, arqueología y, en menor medida, calcos, para dilucidar la influencia del canon clásico griego en los artistas franceses y su producción.<sup>43</sup>

En cuanto a otros ateliers estatales franceses, hay pocos estudios especializados más allá del primer análisis realizado por Rionnet;<sup>44</sup> entre ellos cabe mencionar el propio taller de vaciados de la École de Beaux-Arts (1824), todavía pendiente de estudio a pesar de que su colección de calcos fue extensamente investigada por Schwartz, el Atelier du Musée des Antiquités Nationales (1868), el Atelier de l'Union Centrale des Arts Décoratifs (1883) y el Atelier du Musée de Sculpture Comparée (1882),<sup>45</sup> creado en paralelo al museo, cuya colección ha sido investigada por Isabelle Flour.<sup>46</sup>

Por otro lado, Charlotte Schreiter, una de las más importantes especialistas en calcos escultóricos de Alemania en la actualidad, ha investigado la conjunción del rol de los talleres internacionales con la idea de nación. En su participación en el volumen *The Museum is open...* pone en foco la circulación de calcos a partir de los debates del rol nacional del museo y las demandas que cada nación poseía de auto-representación. Cabe destacar que este trabajo da cuenta de la instancia de exhibición de los calcos en exposiciones universales, que eran "...espectáculos que iban más allá de la presentación en un contexto museístico y que visibilizaba las ambiciones de cada nación ante un público internacional".<sup>47</sup>

La relación entre calcos y exposiciones universales también ha sido abordado en el ámbito inglés a partir de las investigaciones de Kate Nichols, quien ha hecho hincapié en sus estudios sobre los aspectos mercantiles de calcos y su accesibilidad a un público amplio gracias a la instauración de nuevos contextos de exhibición inaugurados a partir de la primera Exposición Universal de Londres en 1851 y el posterior traslado de la edificación a Sydenham Hill.<sup>48</sup> Su libro *Greece and Rome at the Crystal Palace...* es de suma utilidad para esta tesis dado que plantea la hipótesis de que hubo una estrecha

---

<sup>43</sup> Schvalberg, *Le modèle grec dans l'art français*.

<sup>44</sup> Rionnet también incluye una breve reseña de cada uno de los ateliers estatales franceses. Rionnet, *L'atelier de moulage du musée du Louvre*, 67–69.

<sup>45</sup> Para un interesante estudio sobre la variación de enfoques respecto al empleo de pátinas en el taller cfr. Beauzac, "L'histoire matérielle des moulages du musée de Sculpture comparée (1897-1927)".

<sup>46</sup> Flour, "'On the Formation of a National Museum of Architecture': the Architectural Museum versus the South Kensington Museum"; Flour, "Style, Nation, Patrimoine: du Musée de Sculpture Comparée au Musée des Monuments Français (1879-1937)"; Flour, "Les moulages du Musée de sculpture comparée: Viollet-le-Duc et l'histoire naturelle de l'art".

<sup>47</sup> Schreiter, "Competition, Exchange, Comparison. Nineteenth-Century Cast Museums in Transnational Perspective", 43. "Shows that went beyond presentation in a museum context and gave visible form to the ambitions of each nation before an international public".

<sup>48</sup> Nichols, "Art and commodity: sculpture under glass at the Crystal Palace"; Nichols, *Greece and Rome at the Crystal Palace*.

relación entre tradición clásica y mercantilización en el marco del Crystal Palace. Allí, la exhibición de calcos los presentó entre mercancía y objeto de deleite. Además, demuestra cómo un flujo inmenso y diverso de personas tuvo acceso a la estatuaria clásica a través de la modalidad de exhibición de la feria universal y su derivado comercial y de entretenimiento del Crystal Palace, que superó hasta por cinco la cantidad de visitantes que en ese momento tenían museos como el British Museum.<sup>49</sup> En suma, su perspectiva aporta a la valoración de instancias que tradicionalmente han sido desdeñadas por la historiografía dado que presentaban un vínculo demasiado estrecho (e incómodo) entre arte y comercio. Otro estudio sobre el ámbito inglés que cabe mencionar es el libro de Rebecca Wade, *Domenico Brucciani and the Formatori of 19th-century Britain*, que, como indica su título, se dedica a analizar la labor comercial de D. Brucciani and Co. a lo largo del siglo XIX y su inserción como el principal productor y proveedor de calcos de Gran Bretaña.<sup>50</sup> Los estudios de Lauren Kellogg Disalvo combinan la investigación del productor de calcos privado de Colonia (Alemania), August Gerber –analizado en el capítulo 4 a propósito de su incidencia en las compras de yesos para el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires– con la instancia de exhibición de la Louisiana Purchase Exposition de 1904, una exhibición universal celebrada en suelo estadounidense.<sup>51</sup> Disalvo plantea la hipótesis de que, durante el siglo XIX y principios del XX, los calcos eran estimados como obras en sí mismas, de modo que cierto concepto de autenticidad era relevante en su recepción. Había una jerarquía entre los calcos, en cuanto a la rareza del molde, el número de colada y la reputación del taller que lo realizaba. Sintetiza: “Por lo tanto, a pesar del hecho de que los calcos escultóricos son reproducciones, la reproductibilidad estaba limitada sobre la base de la accesibilidad restringida a los moldes de modo que imponía una jerarquía entre los productores de calcos”.<sup>52</sup> No obstante, como se analiza en el capítulo 3 de la tesis, al momento de cotejar la elaboración de yesos y sus prácticas de comercialización, emerge un panorama de competencia y convivencia entre productores establecidos como el Louvre y una proliferación de yeseros que tomaban calcos de

---

<sup>49</sup> Nichols, “Art and commodity: sculpture under glass at the Crystal Palace”, 25.

<sup>50</sup> Wade, *Domenico Brucciani and the Formatori of 19th-Century Britain*.

<sup>51</sup> Disalvo, “The aura of reproduction: Plaster collections at the 1904 Louisiana Purchase Exposition”; Disalvo, “Plaster Cast Collections from the 1904 Louisiana Purchase Exposition in Context: Examining Culturally Determined Significance through Environment and Time”; Disalvo, “Situating Classical Archaeology in the Midwest. Early History of the University of Missouri’s Plaster Cast Collection”.

<sup>52</sup> Disalvo, “The aura of reproduction: Plaster collections at the 1904 Louisiana Purchase Exposition”, 4. “Therefore, despite the fact that plaster casts are reproductions, the reproducibility was limited based on the restricted accessibility to molds and thus imposed a hierarchy amongst cast makers”.

calcos, lo cual hacía de la categoría de autenticidad una cuestión elusiva y de difícil rastreo.

Finalmente, a pesar de que no sea el objeto de estudio de esta tesis, es menester mencionar un corpus de investigaciones que se concentran en la relación entre exposiciones universales y exhibición de calcos arquitectónicos. Entre ellas se destaca Michael Falser, quien analiza el uso de yesos del templo camboyano de Angkor Wat en Francia en tanto “herramientas de traducción” utilizadas para apropiarse de un patrimonio local de las colonias de Indochina en pos de una representación global.<sup>53</sup>

En síntesis, el celebrado renacimiento de los calcos como objeto de estudio para la historia del arte ha estado fuertemente marcado por la unidad de análisis del caso histórico. Ante la falta de estudios previos, cada publicación sobre una institución o colección en particular ha tenido la misión de, en mayor o menor medida, volver a mirar los yesos, retomar algunos datos dispersos sobre su historia, desempolvar los archivos, y abocarse a narrar sus primeras crónicas con sus respectivas hipótesis. Quizás por estos motivos, todavía se identifica una serie de áreas de vacancia, ya sean: estudios en clave comparativa que adopten un enfoque amplio sobre la producción, el consumo y la exhibición de los calcos en pos de identificar patrones en común y divergencias entre momentos y espacios; investigaciones sobre la dinámica de la oferta y la demanda de calcos y los flujos, encuentros y tensiones entre talleres productores y compradores; o análisis micro sobre obras de arte específicas y su relación con la circulación de sus copias en yeso. En este sentido, la presente investigación, en diferente medida y en función de los objetivos de cada capítulo, se dedica a abordar las antedichas áreas de vacancia.

### **Hacia una teorización de la copia y el canon**

Originalmente, el concepto de canon apareció en la Antigüedad como título del tratado que inauguró un sistema de proporciones del escultor Policleto de Argos. Canon pasó a significar, en el ámbito del arte, aquellas formas y proporciones que son universalmente aceptadas por los artistas como obligatorias y esenciales para acceder a las formas bellas. El historiador de la estética Wladislaw Tatarkiewicz, resume que: “El

---

<sup>53</sup> Falser, “Krishna and the Plaster Cast. Translating the Cambodian Temple of Angkor Wat in the French Colonial Period”; Falser, “The first plaster casts of Angkor for the French métropole”. También sobre colecciones arquitectónicas de calcos cfr. Lending, *Plaster monuments*.

arte clásico de los griegos estimaba que para cada obra había un canon o sea, una forma obligatoria para el artista (...) es decir, la norma. Lo buscaban, creían haberlo encontrado, y lo aplicaban a sus obras. (...) Veían en él una garantía de perfección”.<sup>54</sup>

Por otra parte, el canon posee la peculiaridad de que, si bien varía y compite históricamente, en su momento de instauración necesita imponerse como universal y eternamente válido, de modo que la fijeza es un carácter esencial. Adquiere una entidad ontológica de verdad: “El canon en el arte, los artistas lo entendían como un descubrimiento y no como un invento, no como una idea sino como la verdad objetiva que habían logrado encontrar”.<sup>55</sup> Por un lado, el canon está constituido por una rígida jerarquía de pureza que se opone a lo no-canónico, proyecta poseer un estatuto mítico del que deriva su fuerza simbólica. Detenta una apariencia de objetividad, como lo ha notado Michael Camille en un dossier sobre el canon para *The Art Bulletin*: “despojado de la contingencia, el objeto canónico supone trascender el espacio y el tiempo y se erige como autónomo”.<sup>56</sup>

Moshe Barasch define el canon como “un número limitado de modelos para imitar, aplicar o seguir”.<sup>57</sup> Estos “modelos canónicos” poseen dos características básicas: son específicos, distinguidos [*distinct*] y unidades auto-contenidas [*self-enclosed*]; y son coercitivos [*binding*], su validez no es discutida.<sup>58</sup> En paralelo, se puede distinguir una doble acepción de canon (que no se contradice mutuamente): como un corpus de ejemplares de excelencia –que Haskell y Penny atribuyen a obras de arte en particular– y como un todo cuyas partes son proporcionales y se insertan orgánicamente al conjunto –un relato canónico de las artes–.

---

<sup>54</sup> Tatarkiewicz, *Historia de la estética I: La estética antigua*, 54.

<sup>55</sup> Tatarkiewicz, 65.

<sup>56</sup> Camille, “Prophets, canons and promising monsters”, 200. “Stripped of contingency, the canonical object is supposed to transcend space and time and stand autonomous”.

<sup>57</sup> Barasch, *Modern theories of art, 1. From Winckelmann to Baudelaire*, 108. “A canon consists of a limited number of models presented for imitation, application, or following”.

<sup>58</sup> El autor plantea la definición de canon como parte de su análisis sobre Johann Joachim Winckelmann. Argumenta que Winckelmann nunca empleó el término de “clásico” sino que antes bien su teorización sobre el arte griego se aboca a formar un canon en la primera acepción del término en tanto selección de un número limitado de modelos de perfección. En relación con esto, cabe mencionar la importancia de la crítica y la teoría del arte en el proceso de consolidación del canon. Se genera un engranaje entre valoración crítica y deseo de acceder al canon, ya sea a través del viaje para ver a los originales o por medio de la reproducción en todas sus formas (grabado, dibujo, calco, fotografía, etc.). Esta tesis hace hincapié en el rol que juega la copia en la consolidación del relato canónico. Sobre la categoría de canon en la teoría de Winckelmann y su relación con la copia cfr. Barasch, *Modern theories of art, 1. From Winckelmann to Baudelaire*, 105–9; Haskell y Penny, *Taste and the Antique*, 99–107; Potts, “Greek Sculpture and Roman Copies I”.

En relación con el primer aspecto, por un lado, el canon está fundado sobre una especie de pirámide ilusoria, en donde en la punta se halla la obra canónica descansando en un eterno pedestal. Ahora bien, el canon pensado como un conjunto específico de excelentes ejemplares de obras de arte, a diferencia de la literatura o la música, inevitablemente se halla limitado por un carácter material, que, históricamente se ha asociado con la unicidad.<sup>59</sup> En relación con esto, Hans Belting afirma que:

Nuestra noción de «obra de arte» tiene su origen en el concepto de la «obra maestra» [*masterpiece*] única, una idea que adquirió vigencia cuando los primeros museos fueron fundados: iconos venerados u obras estelares fueron cruciales para justificar la existencia de los templos del arte que la cultura burguesa demandaba. A pesar de que fue la función del museo exhibir el panorama completo del arte, no todas las obras poseían el aura del gran arte: solo algunas obras específicas tenían esto.<sup>60</sup>

Así, unicidad y canon se encuentran en la institución del museo y se encarnan en el concepto de obra maestra; una pieza eterna, que se debe perpetuar dado que enseña porque *es* (y *será*) maestra. Como ya se ha notado, un fundamento del canon es su carácter ejemplar. Lo canónico se convierte en un relato, y se sistematiza en una serie de reglas a seguir. Como afirma Paul Duro, su mera fama (o cualidad estelar en términos de Belting) a veces no es suficiente: “[La obra de arte debe] demostrar no solo su estatuto paradigmático de obra maestra sino también su estatuto canónico como modelo de emulación”,<sup>61</sup> y... cabe agregar, modelo para la reproducción.

Por otro lado, esta noción que remite a las obras de arte individuales se asocia a una serie más amplia de la categoría de estilo, rasgos en común que poseen las obras que hacen que se puedan reunir en un conjunto orgánico (segunda acepción de canon).<sup>62</sup> En

---

<sup>59</sup> Esta distinción ha sido sistematizada por el filósofo Nelson Goodman en términos de arte autográfico y alográfico. La definición de arte autográfico se basa en la noción de una imposibilidad de instancias genuinas de duplicación de una obra, lo cual deriva en una distinción significativa entre original y falsificación, por ejemplo, no se puede duplicar genuinamente la *Ronda nocturna* de Rembrandt. Son autográficos la pintura y también la escultura y el grabado (de modo que el carácter técnico de múltiple no es definitorio). En cambio, el criterio empleado por Goodman para definir las artes alográficas (música, literatura) es la posibilidad de cita directa porque estas artes dependen de un sistema notarial que permite la existencia de instancias igualmente genuinas de ellas. Goodman, *Languages of art. An approach to a theory of symbols*.

<sup>60</sup> Belting, *The Invisible Masterpiece*, 27. “Our notion of the «work of art» has its origin in the concept of the unique «masterpiece», an idea that gained currency when the first museums were founded: revered icons or works of star quality were crucial to justify the existence of the temples of art that bourgeois culture demanded. Although it was the museum's function to display the entire panorama of art, not every work possessed the aura of great art: only specific individual works had this”.

<sup>61</sup> Duro, “Imitation and authority: the creation of the academic canon in French art, 1648-1870”, 104. “[The artwork must] demonstrate not just its paradigmatic status as a masterpiece but also its canonical status as a model of emulation”.

<sup>62</sup> Si bien, en principio, el concepto de canon no refiere a un tiempo ni espacio en particular, sino antes bien a una suerte de relato histórico completo, la asociación entre el canon y lo clásico, ha surgido como

el recorte temporal tratado, la categoría de clasificación dominante fue la de escuela artística, definida por un tiempo y espacio compartido de creación. También, según el historiador del arte Éric Michaud, la categoría de escuela artística estuvo fuertemente informada por los conceptos de raza y nación.<sup>63</sup> Esta idea de escuela, que nuevamente remite a la de formación, educación y ejemplaridad, fue el criterio de exhibición que determinó la disposición de las obras en los museos (con el Louvre a la cabeza)<sup>64</sup>, desde el siglo XVIII hasta la actualidad inclusive.

El museo fue el depósito del gran arte de las obras canónicas junto con el resto del conjunto de la escuela artística, inaugurando un criterio de conocimiento del devenir del arte en clave comparativa y ejemplar.<sup>65</sup> Según Tony Bennett, en su ya clásico libro *The birth of the museum...*, el museo (en sentido amplio y no solo de arte) funcionó como una “maquinaria narrativa” que se insertó en un “complejo de exhibición” (junto con ferias y exhibiciones), cuya finalidad fue la instalación de un orden a ser apprehendido por parte de públicos amplios y con nuevas posibilidades de acceso.<sup>66</sup> Uno de los

---

una yuxtaposición casi natural. La noción de clásico estuvo asociada a un valor, a una caracterización de excelencia, pero además, más adelante se vinculó a una noción de Antigüedad, es decir que clásico era un escritor antiguo. Si bien la tesis toma casos de estudio de la Antigüedad como la *VS* y el *Auriga de Delfos*, y problematiza la tradición clásica en el capítulo 2, se toma la categoría de canon como nodal y se busca tener cautela en no hacer un intercambio o uso indiferenciado entre el canónico y lo clásico.

<sup>63</sup> En su libro de corte historiográfico *Las invasiones bárbaras...*, Michaud afirma que el factor de distinción entre una escuela artística y otra fue “una singularidad étnico-geográfica”, i.e. una raza. Asimismo, se puede agregar que la proliferación de exposiciones universales y su modalidad de exhibición también contribuyó a lo que Marta Filipová define como un aumento en la conciencia del carácter distintivo regional basado en factores económicos, sociales o étnicos. Michaud, *Las invasiones bárbaras*, 54; Filipová, “Introduction: The Margins of Exhibitions and Exhibitions Studies”, 4. Para una reseña del libro de Michaud cfr. Gallipoli, “Éric MICHAUD, *Las invasiones bárbaras*. Una genealogía de la historia del arte, trad. de Antonio Oviedo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2017, 325 páginas.”

<sup>64</sup> Duncan, “Art museums and the ritual of citizenship”, 283.

<sup>65</sup> Dice Michaud: “El público (ciudadanos de la nación) era invitado a comparar las supuestas cualidades propias de cada una de las escuelas nacionales, es decir, a elaborar en, y gracias al espacio del museo, una cartografía de los «caracteres nacionales»”. Michaud, *Las invasiones bárbaras*, 53.

<sup>66</sup> El concepto de “complejo de exhibición” de Bennett, es funcional a la tesis dado que permite pensar a los calcos exhibidos en museos como parte de un engranaje más amplio e implícito que remite a las exposiciones universales y a la idea de espectáculo. No obstante, el alcance de esta investigación termina cuando comienzan los estudios de recepción y, en este sentido, no se toman las ideas de Bennett que tienden a construir una idea de espectador informada por el concepto foucaultiano de poder y conocimiento en pos de pensar cómo el “complejo de exhibición” contribuyó a una regulación de los sujetos. Asimismo, el concepto no ha estado exento de críticas y revisiones, desde la propia ampliación de Bennett de sus teorización en su libro *Pasts beyond memory*, las acertadas observaciones de Lara Kriegel sobre la excesiva abstracción y sobreutilización del concepto que puede embotar el análisis y convertirlo en afirmaciones predecibles, hasta la afirmación de Filipová de que muchas naciones hicieron uso del “complejo de exhibición” para justamente subvertir y resistir un poder dominante. Bennett, *Pasts beyond Memory Evolution, Museums, Colonialism*; Kriegel, “After the Exhibitionary Complex: Museum Histories and the Future of the Victorian past”, 684; Filipová, “Introduction: The Margins of Exhibitions and Exhibitions Studies”, 8.

fundamentos del “complejo de exhibición” fue la articulación de una retórica de progreso, concepto que engloba el periodo analizado.

En este sentido, cabe introducir el concepto de progreso, del cual, se hace uso de la definición planteada desde la historia conceptual por Reinhart Koselleck.<sup>67</sup> Si bien define el concepto de progreso como moderno dado que se hace disponible hacia el siglo XVIII, justamente lo separa de esferas particulares de actuación al afirmar que el objeto del progreso se universalizó y se convirtió en un colectivo singular. Afirma: “Así, a partir de las historias individuales de casos de progreso se llegó al progreso de la historia. Esta es una segunda fase. Porque en el curso de la universalización de nuestro concepto, sujeto y objeto intercambian sus roles”.<sup>68</sup> Relativo a la esfera artística se puede afirmar que se dio un proceso generalizado de parangonar el progreso de las artes con el progreso de la civilización entera, conformando una unidad no siempre distinguible. Este proceso también implicaba un accionar directo por parte de la nación, de modo que se volvió un programa político del Estado-nación (y con sus ciudades a la cabeza) y tendió a traducirse en el fomento de políticas culturales y de apoyo estatal en pos de la institucionalización de las artes. Como afirma Michaud, “las artes visuales se presentaban, (...), como conteniendo el espíritu protector de la nación, como la encarnación visible del espíritu de un pueblo...”,<sup>69</sup> por lo tanto progreso en clave moderna y arte se funden en una unidad.<sup>70</sup>

El museo, y especialmente el que poseía una colección de yesos, al tener la función de presentar una historia del arte, también mostraba el progreso al interior de dicho relato. En la reunión sintética de lo canónico, en un mismo espacio convivían las manifestaciones del pasado y se escenificaba su devenir. Como ya hemos afirmado, había una conjunción entre las obras maestras y su marco de pertenencia: la escuela

---

<sup>67</sup> Koselleck, “‘Progress’ and ‘Decline’: An Appendix to History of Two Concepts”. Para un análisis que se concentra en la construcción de la temporalidad a partir del museo de calcos y su inserción en una dinámica de formación artística cfr. Gallipoli, “La temporalidad del canon y su construcción en la historia del arte a través del museo de copias en el siglo XIX”.

<sup>68</sup> Koselleck, “‘Progress’ and ‘Decline’: An Appendix to History of Two Concepts”, 230. “Thus, out of the histories of individual cases of progress comes the progress of history. This is the second phase. For in the course of the universalization of our concept, subject and object switch their roles”.

<sup>69</sup> Michaud, *Las invasiones bárbaras*, 162.

<sup>70</sup> El progreso adquiere en nuestra argumentación múltiples pertinencias que se desarrollan a lo largo de los diferentes capítulos de la tesis, por ejemplo en el capítulo 1 se identifica un uso del progreso como categoría nativa en clave técnica mientras que en el capítulo 5 el concepto fue articulado al momento de concebir esquemas de exhibición de calcos. Por esa razón, la definición de Koselleck es adoptada dado que su amplitud e hipótesis de universalización del concepto son funcionales para pensar cómo el progreso se mantuvo como una categoría guía de accionares y prácticas y que no siempre fue definido de forma clara en tanto categoría nativa.



artística o estilo. Así, cada pieza inserta en el relato canónico era una unicidad que conformaba un relato que poseía una estructura de repetición.

Si el museo en general apuntó a presentar y escenificar la historia y el devenir de las artes a partir de las escuelas artísticas y sus piezas destacadas, entonces generaba un doble movimiento institucional. En principio, la obra maestra en tanto finitud material y asociada a una fijación en el espacio tiene como consecuencia la instauración de una necesidad de *poseer originales* que ingresen y se mantengan en el centro de la esfera canónica. A mayor obtención de originales, mayor posibilidad de completar las series del canon con sus respectivas cabezas. No obstante, la imposibilidad de monopolizar la posesión de originales dada la distribución de ejemplares en el espacio inevitablemente generaba lagunas y vacíos en el canon. Entonces, en segundo lugar, la dotación de copias era la estrategia a la cual se acudía para suplir dicha falencia. El museo que poseía una colección de calcos replicaba la operación de construcción y compilación de un relato canónico de las artes a través de la repetición y la condensación de ejemplares en un muestrario que tomaba las obras maestras de cada colección alrededor del mundo. Así, la reproductibilidad permitía el encuentro de ejemplares de varios espacios y tiempos en un mismo lugar en ambas acepciones del canon: a través de los pináculos de las obras maestras junto con las agrupaciones por serie de estilos y escuelas artísticas. En estos casos, este ordenamiento se tipificó a partir de categorías de amplio alcance: Antigüedad (Egipto, Persia, Asiria, Grecia y sus subdivisiones, y Roma), Arte medieval (divido por países con un predominio de Francia, Italia y Alemania) y Renacimiento (principalmente italiano).

Así, la constante replicación de las obras de arte que se yerguen como únicas y estimadas es lo que permite que el canon sea dinámicamente comunicativo. Es a través de la copia que la paradoja entre fijación material de la obra canónica y su demanda de omnipresencia en tanto modelo puede ser resuelta; ante lo cual Camille agrega, "...el canon no está hecho de los objetos en sí mismos sino solo de las representaciones de esos objetos".<sup>71</sup> De esta forma, canon y copia, dos términos que a primera vista podían parecer contradictorios, se hallan en mutua dependencia.

El calco escultórico es un objeto perteneciente a la esfera de lo no canónico, que, junto a otros múltiples dispositivos, otorgan solidez a la posición del relato canónico. No obstante, los yesos poseen particularidades que otros medios de reproducción como

---

<sup>71</sup> Camille, "Prophets, canons and promising monsters", 198. "Canon is not made up of the actual objects but only of representations of those objects".

la fotografía o la estampa carecen: un carácter objetual contundente que posibilita la duplicación a tamaño natural del original, un procedimiento técnico de toma de molde que supone una primera instancia de contacto con el cuerpo del objeto matriz y la posibilidad de agregar un acabado de pátina que imite la materialidad del ejemplar reproducido –aquello que Panofsky halagaba de los calcos–. El hincapié en el contacto en tanto vínculo corporal y asociación de contigüidad entre el original y el calco es resaltado por Camille: “Tiendo a ver estos yesos más bien como reliquias de contacto, hechas de las tomas de moldes, como el velo de Verónica, de una superficie del divino prototipo, y así dotándolos de su propio tipo de autenticidad”.<sup>72</sup>

Entonces, a nivel teórico, se puede argumentar que los calcos funcionaron como dispositivos canónicos. No obstante, como ya se adelantó, la presente investigación se concentra en cómo funcionaron los calcos en clave canónica, de qué manera fueron instrumentalizados en pos de la construcción de un relato canónico y las subsecuentes tensiones y problemáticas que dicha dinámica suscitó. El canon se ejerce... y los calcos poseen un rol activo en esa práctica. Entre las premisas conceptuales, se estableció una primera idea de necesidad de posesión de originales, a la cual, al momento de pensar la dinámica de circulación de calcos escultóricos, se le puede agregar un complemento. Si para que una obra de arte ingrese y se mantenga en la esfera canónica necesita de la circulación de sus copias (además de un relato de valor), entonces, quien posee el original, para mantener su potestad de posesión, también debe ejercer su derecho de explotación a través de la reproducción y controlar el flujo de sus copias.

Pues bien, llegado este punto surgen una serie de preguntas como ¿quién ejerce el canon? ¿por qué y para qué? En relación con esto, cabe mencionar que un sector importante de las disciplinas sociales se ha dedicado a develar las condiciones históricas e ideológicas de producción del canon y su consecuente alto grado de exclusión y selectividad como mecanismo de formación estructural. Desde la crítica literaria de la

---

<sup>72</sup> Camille, 198. “I tend to view these plaster casts more like contact relics, made from moulds taken, like Veronica's veil, from the surface of the divine prototype, thus giving them their own kind of authenticity”. Otro autor que ha hecho énfasis en el aspecto de contacto del calco es el filósofo Georges Didi-Huberman. A partir de un análisis de la noción de imprimación [*l'empreinte*] establece que 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. Por ende, contacto y diseminación se unen y allí localiza el gran poder de *l'empreinte*, en una adherencia capaz de diseminación. No obstante, Didi-Huberman toma como objeto de estudio los calcos del natural, de modo que su argumentación no puede ser directamente trasladada a los calcos de otras obras de arte. Cfr. Didi-Huberman, *L'Empreinte*; Gallipoli, “Las rutas del yeso. Circulación y consumos globales de calcos escultóricos hacia fines del siglo XIX”, 57–61.

teoría poscolonial se puede formular el interrogante desde las palabras de Gayatri Spivak: “¿cuál es la agenda ético-política que opera el canon?”.<sup>73</sup> También, dentro de este conjunto, destaca la crítica feminista de la historia del arte pregonada por Linda Nochlin y Griselda Pollock.<sup>74</sup> Estas posturas han apuntado a deconstruir el canon como estructura en pos de, en términos de Nochlin, “pensar a la historia del arte otramente” [*thinking art history otherly*].<sup>75</sup> Parte de la estructura del canon es la tensión entre un adentro, definido por Pollock como una formación discursiva ejercida por una masculinidad blanca que selecciona objetos producto de una maestría artística y que se identifican exclusivamente con la creatividad y la Cultura,<sup>76</sup> y un afuera, identificado como Otro o sujeto subalterno. Así, “el canon es selectivo en sus inclusiones y es revelado como político en sus patrones de exclusión”.<sup>77</sup>

Esta tesis se propone adentrarse a los mecanismos de consolidación del núcleo duro del canon, y, parafraseando a Pollock, reflexionar sobre sus patrones políticos de inclusión. El poder canónico se ejerció desde el marco institucional del museo ciudadano, y se manifestó a través de vínculos de tipo productor-consumidor de calcos.<sup>78</sup> Incluirse en el canon con calcos fue una acción llevada cabo por agentes institucionales – masculinos, pero no todos blancos ni europeos– que actuaron en y desde el museo y su relación con el tejido urbano de cada ciudad.

El polo productivo de calcos y la instalación de un mercado, presentaba el compendio de lo canónico como disponible y accesible y así, los calcos funcionaban como mercancías. Para analizar esta categoría, se hace uso del enfoque de la biografía objetual. Uno de los libros que cambió el abordaje ante el estudio de los objetos fue el volumen inglés de *The social life of things* compilado por el antropólogo Arjun Appadurai. Citado como uno de los antecedentes teóricos básicos, Appadurai se propone analizar el valor económico de las cosas en movimiento y en circulación a

---

<sup>73</sup> Spivak, “Scattered Speculations on the Question of Value”, 154. “What is the ethico-political agenda that operates a canon?”.

<sup>74</sup> Si bien nos concentramos en *Differencing the canon* de Pollock, cfr. Pollock, *Visión y diferencia*; Nochlin, *Why have there been no great women artists?*; Nochlin, *Women, Art, and Power*.

<sup>75</sup> Nochlin, *The politics of vision*, 28.

<sup>76</sup> Pollock, *Differencing the canon*, 9. En relación con esto, Spivak también define la estructura del canon como “falocéntrica”. Spivak, “Scattered Speculations on the Question of Value”, 154.

<sup>77</sup> Pollock, *Differencing the canon*, 6. “The canon is selective in its inclusions and is revealed as political in its patterns of exclusion”.

<sup>78</sup> Como ya hemos mencionado, este vínculo lejos estuvo de ser de tipo pasivo por parte de los consumidores. Los museos consumidores de calcos no son pensados como un “otro” o un “afuera” que se opone al “centro” o al “adentro” del Louvre como productor. Con desigualdades, diferentes escalas de recursos y grados de éxito, cada caso de museo que se analiza en esta tesis encaró la circulación de calcos como una práctica compartida que permitía el acceso al canon.

través de su vida social desde una lectura sobre el valor de intercambio en Karl Marx y Georg Simmel. Appadurai comienza la introducción a su compilación alegando que las mercancías o productos [*commodities*] pueden ser provechosamente vistas como poseedoras de vidas sociales.<sup>79</sup> Estas vidas sociales están íntimamente ligadas a sus condiciones y contextos de intercambio. Como Appadurai se enfoca en el grado de intercambiabilidad de los objetos, su particularidad es que es sumamente variable dado que un objeto puede ingresar y abandonar el estatuto de mercancía dependiendo de su vida social.<sup>80</sup> En este aspecto es que la conceptualización de Appadurai resulta fructífera en relación con los objetos artísticos en general y los calcos en particular. En complemento, la colaboración al volumen *The social life of things...* de Igor Kopytoff aporta la noción de la biografía objetual que se enfoca en la intersección entre el objeto, sus usos, sus intercambios y sus tránsitos, en suma, todo aquello que aporte y conforme a su vida social y cultural a partir de la idea de base de que la mercantilización es un proceso antes que un estadio esencialista.<sup>81</sup>

Enfatizar el estatuto de mercancía de los calcos desde esta perspectiva permite analizar su instrumentalización como dispositivos canónicos no solo desde los agentes institucionales al interior del museo, sino que también habilita a pensar cómo el polo productivo, en términos de mercado, también colaboró y tuvo un rol activo. En síntesis, el canon lejos está de su eterno pedestal conceptual sino que, a través de las prácticas de producción, consumo y exposición, se develan algunas de las condiciones históricas de su existencia.

Reflexionar sobre la “vida mercantil” junto con la “biografía de exhibición” de los calcos implica abordar un último, pero crucial, aspecto que permite terminar de ordenar el engranaje conceptual que sostiene esta tesis: la exposición universal. Las exposiciones universales han sido objeto de estudio en múltiples perspectivas disciplinares, ya sea desde la antropología en su faceta de “zoológicos humanos”,<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Appadurai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, 17. También para una interpretación de Appadurai cfr. Byrne et al., *Unpacking the collection*; Gosden y Marshall, “The Cultural Biography of Objects”.

<sup>80</sup> Appadurai propone que una situación mercantil en la vida social de cualquier objeto puede definirse como la situación en la cual su intercambiabilidad (pasada, presente o futura) es una característica socialmente relevante. No obstante, es claro que la valoración de un objeto no puede reducirse a los momentos o contextos de intercambio, un objeto puede cambiar radicalmente de estatuto sin siquiera estar sujeto a tránsitos ni intercambios, situación que suele suceder en los contextos museísticos.

<sup>81</sup> Kopytoff, “The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process”.

<sup>82</sup> Blanchard, Boetsch, y Jacomijn Snoep, *Exhibitions*.

desde la historia y su rol en el desarrollo del capitalismo y el nacionalismo,<sup>83</sup> en tanto “vehículos de la modernidad”,<sup>84</sup> o desde la historia del arte latinoamericano como la escenificación de un marco de acción para “cosmopolitas marginales”.<sup>85</sup> Ciertamente, el vínculo entre calcos, museo y exposición universal ha sido reconocido por una serie de autores. En un plano más general, Bennett señala la importancia capital del vínculo museo-exposición universal [*world fair*] dado que “fue a través de esta red de relaciones que la cultura pública oficial de museos llegó a la cultura popular urbana en desarrollo, moldeando y dirigiendo su desarrollo al someter la temática ideológica de los entretenimientos populares a la retórica del progreso”.<sup>86</sup> Más específicamente, el ya citado trabajo de Schreier afirma que las colecciones de calcos en grandes museos de París, Londres y Berlín “estuvo vinculado en tiempo, lugar o conexiones institucionales con las exposiciones universales”.<sup>87</sup>

En cuanto al lugar de los calcos en las exposiciones universales, siguiendo la hipótesis de Nichols de que en el Sydenham Palace de Londres los yesos se presentaron entre mercancías y objetos de deleite, se puede afirmar que su estatuto en el marco de la exposición universal fue ambiguo. Por ejemplo, en la Exposición Universal de París de 1867, evento que se analiza en el capítulo 1, de las 95 categorías de clasificación que incluían desde ganado a pinturas, solo dentro de la clase “aplicaciones al dibujo y modelado en las artes comunes” se consignaba vagamente el objeto “modelados” [*mouldings* u *objets moulées*].<sup>88</sup> Asimismo, si bien al AMML se le comisionaron calcos para exposiciones universales (cfr. capítulo 3), el taller no tuvo un espacio de exhibición específico para mostrar sus productos y ofertarlos al público de estos eventos. En todo caso, algunos calcos de piezas específicas eran enviados como parte de secciones

---

<sup>83</sup> Raizman y Robey, “Introduction: Communities Real and Imagined: World’s Fairs and Political Meanings”.

<sup>84</sup> Filipová, “Introduction: The Margins of Exhibitions and Exhibitions Studies”, 2.

<sup>85</sup> Majluf, “‘Ce n’est Pas Le Pérou,’ or, the Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855”.

<sup>86</sup> Bennett, *The birth of the museum*, 83. “It was through this network of relations that the official public culture of museums reached into the developing urban popular culture, shaping and directing its development in subjecting the ideological thematics of popular entertainments to the rhetoric of progress”.

<sup>87</sup> Schreier, “Competition, Exchange, Comparison. Nineteenth-Century Cast Museums in Transnational Perspective”, 43. “A characteristic feature is that they [large museums with plaster casts collections] were linked in time, location or institutional connections with the World Exhibitions”.

<sup>88</sup> Committee of Council on Education (Science & Art Department), South Kensington Museum, “Paris Universal Exhibition of 1867. Imperial Commission. General Regulations”, 13. AN, Commission impériale. Exposition universelle de 1867 à Paris. Documents iconographiques. F/12/3086 Section étrangère, Grande-Bretagne. Por el contrario, a los bronceos artísticos se les asignó una clase entera (22).

relativas a la arqueología o la instrucción pública.<sup>89</sup> Entonces, los calcos no tuvieron una clasificación objetual evidente ni un claro estatuto de mercancía en la exposición universal, y lejos estuvieron de destacarse dentro de la vasta oferta que era desplegada en estos eventos.

Los calcos no fueron protagonistas de la exposición universal, pero la exposición universal sí es clave como marco conceptual para pensar las problemáticas de la circulación de los calcos. En este sentido, propongo que la exposición universal debe ser pensada como una categoría analítica, pues es la estructura que actúa como telón de fondo de la geografía del canon. Por un lado, cristalizó un sistema de clasificación y ordenamiento (de objetos, personas, naciones, etc.) centrado en el progreso, que también fue empleado por museos al construir un relato canónico de las artes. Por otra parte, esa clasificación colocó a los calcos en un lugar ambiguo, entre la mercancía y el objeto de exhibición y entre el espectáculo y el recurso didáctico. En este sentido, la modalidad de exposición de calcos en los museos aquí analizados presenta más similitudes con este tipo de estrategias que con aquellas empleadas por otros ámbitos artísticos como la academia. Por último, la exposición universal puso en escena y montó a través de “un único mundo expandido en un microcosmos”<sup>90</sup> un mapa geopolítico de inclusiones y exclusiones, cooperaciones y competencias. Como resume desde los estudios interculturales Zeynep Çelik: “mientras afirmaban ser plataformas para la comunicación cultural pacífica, en realidad las exposiciones mostraban todo el mundo del siglo XIX de acuerdo con una relación de poder estratificada”.<sup>91</sup>

No obstante, esta división de poder estuvo velada por una idea más pregnante: lo universal. Así como el mundo entero se hallaba disponible en los predios de las exposiciones, el canon estético occidental se desplegaba en los museos que tenían

---

<sup>89</sup> Solo por mencionar algunos episodios de exhibición de calcos de la *VS* en exposiciones universales: en la Exposición Universal de París de 1867 se debatió enviar calcos de la misión arqueológica de Samotracia (cfr. Carpeta documental “Demandes d'admission des spécimens des missions archéologiques”. AN, Archives des musées nationaux Expositions, Salons, Expositions universelles (séries X-Expositions, X-Salons et XU), 20150042/135 Organisation, Administration, Récompenses-Jury, Entrées-Visites). En la de 1889 se expuso un calco de la *VS* en las galerías de la Instrucción Pública (cfr. Carpeta documental “1889. Attribution, Ecole spéciales d'Architecture. Moulage la Victoire de Samothrace qui a figuré à l'Exposition Nelle (Pavillon des Arts libéraux)”. AN, Travaux d'art, F/21/4467 Musées nationaux, organisation générale. Atelier de moulages et atelier de marbrerie). Inclusive, en 1906, un calco de la *VS* fue exhibido en la entrada de la sección de transportes de la L'Esposizione Internazionale del Sempione de Milán de 1906 (Russo, Charles, «A travers vingt siècles». *Le Figaro*. 14 de agosto de 1906).

<sup>90</sup> Çelik, *Displaying the Orient*, 1.

<sup>91</sup> Çelik, 3. “While claiming to be platforms for peaceful cultural communication, in reality the exhibitions displayed the entire nineteenth-century world according to a stratified power relationship”.

colecciones de yesos. Ambos podían ser consumidos a través de su visita así como con la compra de los productos allí exhibidos (el proceso de toma de molde hacía que la producción de calcos fuese sumamente accesible, aunque solo algunos museos como el Louvre y el Metropolitan decidieron explotarlo económicamente). Es en estos matices de la inclusión que nos interesa pensar el consumo de calcos escultóricos en tanto acción canónica. Así, la exposición universal se puede pensar como un concepto que estructura la distribución del poder desde una fachada de universalidad que fue potente a punto tal de transfigurarse en la convicción de que el consumo de calcos era una práctica en común... universalmente compartida.

### **Yesos conectados entre listas y fotografías. Aspectos metodológicos**

Esta investigación trata sobre circulaciones de calcos por múltiples geografías urbanas desde París hasta Santiago, en vistas de conformar una historia conectada de las biografías objetuales de los yesos. La idea de un mosaico de museos en ciudades vinculados a partir de las prácticas de producción, consumo y exhibición de calcos plantea una serie de preguntas y desafíos metodológicos respecto de la interpretación de fuentes y proposición de hipótesis.

En principio, la propia movilidad en el espacio ha sido esencial para el desarrollo de la investigación y la selección de los casos de estudio. El punto de partida fue Buenos Aires, tras los rastros de los calcos adquiridos por Eduardo Schiaffino. Desde el propio material de archivo, conexiones más o menos lejanas surgieron: pequeñas notas manuscritas con el taller de calcos del Louvre, recibos de compras realizados en Saint Louis, Estados Unidos, de un comerciante de calcos de Colonia, Alemania, una mención al museo de calcos de Bruselas, una referencia al curador de calcos del Metropolitan, y así. Indicadores similares surgieron al momento de relevar los archivos del Metropolitan de Nueva York, el Museo de Bellas Artes de Santiago y algunos fondos documentales de Montevideo.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> El grueso de los archivos relevados para los casos de estudio de la segunda sección fue: en Buenos Aires los fondos Schiaffino del AGN y el MNBA; en Nueva York los MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950 y la extensa colección de archivos digitales del museo; en Chile, a partir del estudio de Ximena Gallardo Saint-Jean, el archivo del MNBA, el ARNAD y el portal digital Memoria Chilena; y en Montevideo los fondos documentales del Museo de Historia del Arte (MUHAR) y del Círculo de Bellas Artes y el portal digital de la Biblioteca Nacional.

No obstante, al interior de la demanda de calcos, el vínculo entre los casos se desarrolló más bien como una serie de historias paralelas antes que una red de relaciones. La conexión radica en la práctica en común; Alberto Mackenna en Santiago no requiere saber qué calcos adquiere el porteño Schiaffino, Arechavaleta de Montevideo no necesita acceder a la lista de compras del Metropolitan para elegir yesos del Partenón en Londres, todos encargan ejemplares parisinos al Louvre, todos obtienen su propia *VS*, y todos coinciden en incorporar yesos a sus colecciones museográficas.

La relación más evidente y directa está dada por la transacción de los yesos entre el museo comprador y los talleres vendedores, en plural, dado que en todos los casos se identificó que la selección no se concentró en un solo productor. Los principales indicadores empleados para la reconstrucción de las campañas de compras de cada museo fueron extensos listados de corpus tentativos y de compras efectivizadas y registradas gracias a libros de órdenes (en el caso del Met) y/o recibos de pagos a talleres y/o al transporte marítimo para el traslado de las cajas con los calcos. Este tipo de material fue sistematizado en bases de datos que son empleadas en los capítulos 4 y 5 a través de un análisis cuantitativo con el fin de examinar el panorama del mercado de yesos a partir de la campaña de compras como objeto de estudio.<sup>93</sup> No obstante, mantener la argumentación en el plano de la compra-venta y la confección de estadísticas se presenta como un recurso necesario pero que debe ser complementado con indicadores cualitativos. En este sentido, los discursos que se examinan son aquellos preeminentemente generados desde los propios agentes institucionales que estaban pregonando y guiando las campañas de compras de yesos y sus subsiguientes modalidades de exhibición.

---

<sup>93</sup> Recientemente, desde la historia del arte y las humanidades se ha pregonado el uso de herramientas cuantitativas y cartográficas. Investigadoras como Béatrice Joyeux-Prunel desde la plataforma de *Artl@s* y libros como *Circulations in the Global History of Art* claman cuestionar ideas nodales como la distribución de procesos artísticos bajo la lógica de la difusión y/o centro-periferia (e inclusive la existencia de centros geopolíticos como París a principios de siglo) a partir del empleo de estos métodos. No obstante, el tipo de cuantificación que proponen involucra proyectos de amplio alcance y el uso de sofisticadas herramientas digitales y procesamientos de datos que pretenden generar hipótesis a partir de la lectura objetiva de los números (“dejar que los números hablen”) y presentan el peligro de obviar las posiciones de enunciación que las generan y las condiciones no objetivas de los acervos que son empleados para confeccionar las bases de datos. Como afirma James Elkins en el epílogo crítico de *Circulations...*, la data cuantitativa siempre abre la pregunta sobre el valor y el descentramiento no es una consecuencia lógica de la explicación histórica que se desprende de estas metodologías –lo cual no implica descartar el empleo de lo cuantitativo en sí y hasta es ejercitado por Elkins en algunos de sus textos anteriores como su capítulo en *Partisan Canons*. Cfr. Joyeux-Prunel, “ARTL@S: A Spatial and Trans-national Art History Origins and Positions of a Research Program”; Joyeux-Prunel, “Provincializing Paris. The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches”; Kaufmann, Dossin, y Joyeux-Prunel, *Circulations in the Global History of Art*; Elkins, “Canon and Globalization in Art History”.



Ahora bien, para abordar la última instancia relativa a los calcos como objetos museales se plantea un desafío de interpretación. Propio del análisis de la dinámica de las prácticas, las fuentes escritas disminuyen notablemente porque ya no hay una instancia programática de compra que requiera de una constante justificación discursiva para obtener financiación y concretar la empresa. Entonces, los indicadores pasan a ser las imágenes, en especial aquellas fotografías que retratan los espacios de los museos. Ante cada imagen, se realiza un minucioso trabajo de identificación y reconstrucción de aquellos calcos que aparecen discretamente entre las salas de los museos y se interpreta cómo se construyen relatos canónicos del devenir de las artes a partir de la presencia y disposición de copias. Así, la argumentación se encauza a una unidad tan mínima como una sola fotografía para entender el problema macro del canon. En suma, una imagen equivale a mil entradas de plantilla de Excel de una lista de yesos.

Lo antedicho relativo la demanda se complementa con una primera sección de la tesis que se concentra en la oferta de calcos con foco en el estudio del AMML. El desarrollo de los capítulos 1, 2 y 3 estuvo directamente posibilitado por una beca de investigación doctoral del Deutsches Forum für Kunstgeschichte / Centre Allemand d'histoire de l'art (DFK Paris) que me habilitó a realizar un relevo de los Archives Nationales de France. La búsqueda abarcó una serie de fondos documentales con valiosa información sobre la administración general del Louvre y de su taller de calcos.<sup>94</sup> Ciertamente, una expectativa preliminar fue encontrar allí documentación relativa a la compra de yesos de los museos estudiados en la segunda sección de la tesis, aunque, para mi sorpresa, no se halló ningún pedido, recibo o epístola ni de Buenos Aires, Santiago, Montevideo o Nueva York. Entonces, dado el camino realizado, se puede argumentar que mi propia posición descentrada de la investigación ha permitido rastrear y mapear el mosaico de casos desarrollados a lo largo de esta tesis para argumentar respecto a las dinámicas formativas y de consolidación del canon.

Por último, cabe realizar una pequeña aclaración sobre la escala de la circulación y su abordaje en clave comparativa y de amplio alcance geográfico. La idea de historias

---

<sup>94</sup> Se consultaron los siguientes fondos documentales de los AN: Archives de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Archives des musées nationaux, Musées Nationaux (série U) (sobre el Musée de Sculpture Comparée), Archives des musées nationaux Atelier de moulages du Louvre (série Y), Archives des musées nationaux personnel et administration générale (Série O), Missions artistiques (1840-1893) y Travaux d'art, musées et expositions 1er, 2e y 4e volume.

conectadas [*connected histories*], pregonada por el historiador Sanjay Subrahmanyam<sup>95</sup> y empleada desde la historia del arte por investigadores como Serge Gruzinski, se presenta como una interesante aproximación dada la cautela que proponen ante la *world history* y la historia comparada. Como afirma Gruzinsky, “las historias son múltiples –el plural y minúscula no son triviales aquí– y que están vinculadas entre sí o que también se pueden comunicar de una a otra”,<sup>96</sup> i.e. *se pueden* conectar, pero no es una condición *sine qua non* sino que se trata de analizar un set específico de conexiones a partir de sus propias pertinencias y especificidades. El desafío es no caer en una comparación de tipo mecánica y, más aún, atreverse a, en palabras de Subrahmanyam, “reunir fenómenos históricos que con demasiada frecuencia han sido separados artificialmente por convenciones historiográficas”.<sup>97</sup> Comparar el Met con el Louvre es un parangón concebible y practicado en tanto “museos de tipo universal”,<sup>98</sup> pero pensar el Met en relación con el Museo Imperial de Constantinopla es aún un paso audaz que Çelik encara con la justificación de que ambos existieron en la periferia de los más establecidos museos de Europa.<sup>99</sup> Ahora bien, analizar los museos de Buenos Aires, Montevideo, Santiago y Nueva York en clave comparativa (capítulos 4, 5 y 6) y pensar los vínculos del Louvre con su “no-periferia” de Londres y Bruselas (capítulo 1) y con su “periferia” de Constantinopla (capítulo 2), ciertamente se presenta como un desafío. Es menester reconocer de antemano limitaciones como el idioma, diferentes niveles de acceso a archivos e información y desequilibrios en cuanto a la investigación ya realizada sobre las unidades a analizar,<sup>100</sup> y no confundir una distribución no equitativa

---

<sup>95</sup> Subrahmanyam, “Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia”; Subrahmanyam, “Par-delà l’incommensurabilité: pour une histoire connectée des empires aux temps modernes”.

<sup>96</sup> Gruzinski, “Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres «connected histories»”, 87. “Ce qui implique à la fois que les histoires soient multiples –pluriel et minuscule n’ont rien ici d’anodin– et qu’elles soient liées entre elles ou encore qu’elles puissent communiquer de l’une à l’autre”. Cabe notar que más allá de la noción de mundialización (ibérica) de Gruzinsky, el historiador se ha dedicado a lidiar con el contacto y la difusión entre dos culturas diferentes y cómo lo artístico se desarrolló a partir de dicha ecuación. Para nuestro objeto de estudio, si bien se da un contacto y una difusión, muchas de estas problemáticas no son aplicables dado que no se trata de contextos de relaciones geopolíticas de poder colonial y la cuestión de base es que al nivel del objeto-calco no se presentan desafíos de interpretación en términos de estilo, hibridación, mestizaje, influencia, etc.

<sup>97</sup> Subrahmanyam, *From the Tagus to the Ganges*, 103. “Bringing together historical phenomena that have all too often been artificially separated by historiographical convention”.

<sup>98</sup> Duncan y Wallach, “The Universal survey museum”.

<sup>99</sup> Çelik, *About antiquities*.

<sup>100</sup> Bajo ningún concepto este desequilibrio debe equipararse con el estado del arte general de cada museo. Sobre el Met se desarrolló una marea de publicaciones pero su colección de calcos se ha mantenido como una suerte de laguna historiográfica, sobre el AMML la referencia principal sigue siendo el libro de Rionnet desde 1997, mientras que para Santiago las investigaciones desde el Museo Nacional

en el desarrollo argumentativo dedicado a cada caso con el establecimiento de una jerarquización. No obstante, la comparación es posible y, más aún, necesaria.

Como se ha notado, a primera vista, los niveles de conexión en la presencia de versiones múltiples de un mismo objeto (muchos yesos de una primera *VS*) en espacios varios en simultáneo son evidentes y hasta se puede argumentar que su circulación ha sido global y que podría construirse como un caso modélico de la *global art history*.<sup>101</sup> No obstante, dicha afirmación genera una falsa idea de integración aproblemática. Como resume el historiador especializado en la historia colonial africana Frederick Cooper:

Mi argumento es a favor de la precisión de especificar cómo se constituyen circuitos de mercancías, cómo se extienden y delimitan las conexiones a través del espacio, y cómo los procesos a gran escala y de largo plazo, como el desarrollo capitalista, pueden analizarse con la debida atención a su poder, sus limitaciones, y los mecanismos que los configuran. Se puede, por supuesto, llamar a todo esto globalización, pero eso es poco más que decir que la historia ocurre dentro de los límites del planeta y, por lo tanto, toda la historia es historia global.<sup>102</sup>

El canon se disputa y al fin y al cabo se basa en mecanismos de poder y los calcos formaron una parte activa de dicho entramado. El despliegue, las tensiones, las negociaciones y las apropiaciones de ese poder se dan en diferentes planos según el recorte espacial. Sin caer en una lógica de ganadores/perdedores, dominantes/dominados, hegemónico/subalterno, pero sin dejar de dar cuenta que lo que está en disputa es el canon, la presente investigación se dedica a desplegar

---

de Bellas Artes con su complemento de un planteo de exhibición de la colección de yesos ha derivado en una celebrada atención al caso.

<sup>101</sup> Múltiples conceptos y corrientes historiográficas y metodológicas se han desarrollado a partir de las concepciones de *global art* y *global art history*. Hans Belting desde el análisis del arte contemporáneo ha esclarecido la diferencia entre estos términos. Por un lado, *global art* es una concepción relativa a los alcances globales de la práctica del arte contemporáneo y el mercado del arte global, producido bajo la arista de la globalización pero que es siempre realizado de antemano bajo las premisas de la existencia de una dinámica de funcionamiento de un mundo del arte. En cambio, la *global art history*, a grandes rasgos, se concentra en el desarrollo de fenómenos artísticos de alcance mundial e interrelacionados entre sí en el presente y el pasado reciente pero también hace hincapié en la disciplina de la historia del arte en tanto global, de allí su foco en las metodologías de la disciplina. A pesar del denominado *global turn* y el aumento de las investigaciones conteniendo referencias a lo global que desafían los límites de lo nacional como marco operativo teórico, la *global art history* ha desembocado en una reflexión sobre la propia disciplina y sus métodos. Belting, “Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate”; Elkins, *Is art history global?*; Zijlmans y Van Damme, *World art studies*; Gerritsen y Riello, *The global lives of things*.

<sup>102</sup> Cooper, “What Is the Concept of Globalization Good for?”, 211. “My argument is for precision in specifying how such commodity circuits are constituted, how connections across space are extended and bounded, and how large- scale, long-term processes, such as capitalist development, can be analyzed with due attention to their power, their limitations, and the mechanisms which shape them. One can, of course, call all of this globalization, but that is to say little more than that history happens within the boundaries of the planet and therefore all history is global history”.

analíticamente a aquellos aliados canónicos que han sido los calcos escultóricos en yeso.

### **De la cooperación a la guerra. Estructura de la tesis**

Como ya se adelantó a lo largo de la introducción, la tesis se divide en dos grandes secciones que abordan la oferta y la demanda de yesos a partir de una serie de casos de estudio y nudos problemáticos.

La investigación parte en el capítulo 1 con la pregunta sobre el estatuto de copia del calco y la justificación del establecimiento de una circulación de yesos, a partir del análisis de iniciativas políticas en clave diplomática generadas en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX. Específicamente se examina la firma en 1867 de la *Convention for promoting universally reproductions of art for the benefit of museums of all countries*. Se hace foco en su incidencia teórica relativa a problemáticas sobre la reproducción y en sus derivados prácticos en relación con el establecimiento de una red europea de intercambios de yesos. Así, se establece la premisa de base de que hubo un interés político activo que fomentó la presencia de calcos en museos –y su correlato canónico– y adoptó un set de valores respecto a qué tipo de circulación debían adoptar estos objetos.

El capítulo 2 aborda el análisis de la canonización de la *VS* a partir de su descubrimiento en la isla otomana de Samotracia en 1863 por parte del cónsul francés Charles Champoiseau. La argumentación se concentra en los primeros yesos de la escultura y su circulación en una doble faceta. Por un lado, hubo un proceso en el cual las copias se insertaron en el circuito comercial del AMML. En paralelo, por otra parte, esos mismos yesos fueron recursos diplomáticos instrumentalizados en negociaciones sobre el desarrollo de la arqueología –y el potencial descubrimiento de nuevas obras canónicas originales de la Antigüedad–. En este sentido, los primeros dos capítulos examinan algunas de las circunstancias en las cuales los usos políticos de los calcos funcionaron como una estrategia de incentivo y consolidación de una oferta de calcos y cómo esta oferta se planteó y se vinculó con la problemática de la comercialización.

El capítulo 3 se adentra de lleno en la oferta de calcos a través de la indagación de la producción del AMML entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX. La pregunta principal es cómo se puso en práctica la comercialización de yesos y qué tipo de vínculo

se estableció entre la oferta y la demanda. Una primera aproximación del asunto permite pensar esta instancia como una excelente oportunidad para consolidar el estatuto canónico de las mismas obras que el propio Louvre poseía, mas un examen profundo y meticuloso de la dinámica de funcionamiento del taller permite dar cuenta que instrumentalizar el canon desde la oferta estuvo marcado por un set de dificultades y obstáculos, en parte dados por la propia reproductibilidad técnica del yeso.

Una apreciación general sobre la primera sección de la tesis revela que, mientras hubo una instrumentalización en clave política y económica desde la oferta, también la demanda cumplió un rol activo. A fines del siglo XIX, se dio una expansión del mercado de yesos a partir de la inclusión de un recorte geográfico más amplio desde el cual se consumieron calcos. La segunda sección de la tesis, invierte los términos de análisis al concentrarse en la demanda encarnada por una serie de casos de estudio de museos del continente americano.

El capítulo 4 investiga el consumo de calcos a partir del análisis cuantitativo y comparativo de dos museos: el Metropolitan Museum de Nueva York y el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Entre 1890 y 1910, ambas instituciones se abocaron a una extensa campaña de compras en el marco de procesos de institucionalización y modernización de las artes en cada ciudad. Son casos pertinentes de análisis para dilucidar qué argumentaciones justificaban la conformación de una colección de yesos y qué circuitos de compras eran privilegiados. En vez de constituirse como meros receptores de productos extranjeros, en cada museo cada corpus se insertó en un determinado perfil institucional con propias y particulares aspiraciones canónicas.

El capítulo 5 va un paso más sobre la “vida objetual” de los calcos al analizar su exhibición en una serie de museos en ciudades americanas: Buenos Aires, Montevideo, Nueva York y Santiago de Chile. Además de identificar las formas en las que se exhibieron corpus de calcos escultóricos en dichos museos, se examina cómo y por qué dichas operaciones se pueden calificar de canónicas. Específicamente, se indaga qué tipo de relaciones y tensiones se trazaron entre el arte del pasado y los procesos de consolidación del arte nacional a escala local.

Por último, si en los capítulos anteriores se estudiaron momentos en que los calcos fueron objetos valorados positivamente (ya sea porque debían ser vendidos, consumidos o exhibidos), el capítulo final de la tesis emprende el periodo de las décadas posteriores a la Primera Guerra Mundial, momento de “declive” y “muerte” de los calcos por antonomasia, según la historiografía sobre estos objetos. No obstante, a través del

estudio de los complejos movimientos de yesos museales al interior de las instituciones, se puede afirmar que su destierro no fue terminante. Antes bien, se dio un proceso conjunto de desplazamientos y retiradas de colecciones de calcos en contraposición con la colocación de ejemplares específicos en espacios protagónicos. En relación con esto, se indaga el caso de la exhibición de la *VS* original parisina y sus yesos neoyorkinos y porteños en clave conectada. Así, se presenta la oportunidad de cotejar cómo un proceso generalizado internacional de reconfiguraciones museográficas afectó la modalidad de construcción del pasado canónico en pos del privilegio de obras maestras (originales y únicas), lo cual, paradójicamente, fue la salvación de algunos calcos como el de la *VS* como objeto museal. Al fin y al cabo, la profunda reconfiguración histórica que planteó la Segunda Guerra Mundial, también alteró el mapa del canon, y los calcos escultóricos sirvieron como armas canónicas que disputaron la locación de ese canon.

## **Capítulo 1. Una entente de yesos. La firma de la “Convention for promoting universally reproductions of art for the benefit of museums of all countries” y la circulación de calcos (1867-1900)**

### **Introducción**

Durante la Exposición Universal de 1867 celebrada en París, quince monarcas y mandatarios de diferentes naciones y regiones europeas firmaron una convención que establecía la idea de crear una red de intercambios de reproducciones entre diferentes colecciones y museos. El documento, titulado en inglés *Convention for promoting universally reproductions of art for the benefit of museums of all countries*, definía que cada país participante formaría una comisión especial dedicada a realizar un catálogo de sus obras de arte disponibles para la reproducción e intercambio. Como se analiza a continuación, la importancia de este evento radica en el explícito móvil político que guió la iniciativa además de en la formulación de una necesidad de circulación de reproducciones, en función de obtener y permitir un acceso “universal” al arte.

El objetivo de este capítulo es examinar las consecuencias prácticas que tuvo la Convención y su incidencia en la definición de una concepción positiva de la copia y en la consolidación de una red de intercambios internacionales de calcos escultóricos. Las principales problemáticas que se identifican a través de estos hechos y sus documentos permiten afirmar que hubo una explícita intencionalidad política de intercambio de yesos que, como también se verá a lo largo del capítulo 2, puso en tensión aspectos conceptuales de las copias que incidieron sobre su estatuto mercantil.

En primer lugar, se indagan las circunstancias y los móviles que llevaron a la redacción del documento a partir del rol que tuvo Inglaterra a través de Henry Cole (1808-1882), director del South Kensington Museum y comisario general del envío británico en la Exposición de París. En segundo lugar, el eje central de la sección se desplaza hacia un evento posterior a 1867 y se concentra en analizar las conceptualizaciones de la Convención durante la celebración del congreso *Échanges Internationaux de Reproductions Artistiques* en Bruselas en septiembre de 1885. Allí, se debatió la utilidad de los intercambios de yesos y se evaluó la puesta en práctica de la Convención, lo cual hace del documento de las actas una fuente de sumo interés –

aunque prácticamente inexplorada— para pensar qué aspectos teóricos definían el estatuto de copia en el momento.

Cabe destacar que el estado del arte sobre la temática consiste básicamente en menciones a la Convención en contextos de investigación sobre casos específicos de colecciones de calcos del ámbito anglosajón y belga. Wade transcribe la Convención en función del análisis de la participación del *formatore* Domenico Brucciani en la conformación de colecciones de yesos en colecciones inglesas;<sup>103</sup> Foster y Curtis la caracterizan como una empresa que respondió a ambiciones imperiales y coloniales europeas y resaltan los beneficios que el South Kensington Museum obtuvo de dichos intercambios; mientras que Falser la menciona al analizar la exposición de calcos de Angkor Wat en 1867.<sup>104</sup> Bilbey y Trusted, en su estudio sobre el South Kensington, atribuyen la Convención al “gran entusiasmo” marcado por un “espíritu de cooperación” por crear colecciones de reproducciones y que gracias a ella se pregonó una campaña sistemática de coleccionismo en el museo. No obstante, reconocen que solo quince años después de la firma estas colecciones comenzaron a ser criticadas.<sup>105</sup> En cambio, desde Bélgica si bien la Convención resulta una instancia clave para el desarrollo de una colección de yesos nacional, los estudios, entre los cuales destacan los de Montens y van Binnebeke, se han concentrado en la creación de la Commission Royale Belge des Échanges Internationaux (1871) y han resultado en la indagación del patrimonio y de las políticas culturales propias en detrimento del análisis de los vínculos entre las naciones en el momento de la firma.<sup>106</sup> Finalmente en Francia, recientemente se ha reconocido la importancia general de la Convención,<sup>107</sup> aunque Rionnet se mantiene como la principal referente dado que en su análisis del taller del Louvre menciona la firma del documento y lo analiza brevemente.<sup>108</sup> En resumen, como

---

<sup>103</sup> Wade, *Domenico Brucciani and the Formatori of 19th-Century Britain*, 113.

<sup>104</sup> Foster y Curtis, “The Thing about Replicas—Why Historic Replicas Matter”, 128. Afirman que la Convención encapsuló un alcance europeo y una ambición de empresas en general imperiales y coloniales. Falser, “The first plaster casts of Angkor for the French métropole”, 72.

<sup>105</sup> Bilbey y Trusted, “‘The Question of Casts’ - Collecting and Later Reassessment of the Cast Collection at South Kensington”, 466.

<sup>106</sup> Montens, “La création d’une collection nationale de moulages en Belgique. Du musée des Plâtres à la section d’Art monumental des Musées royaux des arts décoratifs et industriels à Bruxelles”; Montens, *Les moulages des Musées royaux d’Art et d’Histoire. Histoire de la collection et de l’atelier des reproductions en plâtre*; van Binnebeke, “Casting Ivories in Exchange?”

<sup>107</sup> Lancelstremère, Hofman, y Fur, “Le moulage. Pratiques historiques et regards contemporains. Éditorial”.

<sup>108</sup> Rionnet, *L’atelier de moulage du Musée du Louvre*, 71–72.



afirma van Binnebeke: “La historia del intercambio internacional entre países, museos y otras instituciones está lejos de haber sido tratado históricamente *in extenso*”.<sup>109</sup>

A su vez, se afirma que las ramificaciones de la Convención tuvieron sus frutos más patentes décadas después de la firma del documento y que su nudo problemático se desarrolló entre 1885 y 1900 –periodo que coincide con el uso diplomático de calcos por parte de agentes franceses en relación con el caso de la *VS* que se discute a continuación en el segundo capítulo–. Finalmente, cabe mencionar que si bien se hace hincapié en el rol de la participación de Inglaterra y Bélgica a través de sus respectivos representantes nacionales e institucionales –Henry Cole (1808-1882) y Jean-Baptiste Rousseau (1829-1891)–, rescatar el rol de Francia –a través de funcionarios de la sección de Beaux-Arts del Ministère de l'Instruction Publique y del Louvre– permite reflexionar sobre las estrategias que adoptó el Louvre en relación con la difusión de sus propios productos en el marco de la Convención.

### **Calcos para el progreso universal de las naciones (europeas)**

París, 1867. La Exposición Universal de 1867 fue concebida como un episodio exitoso para Inglaterra tanto por su envío general como por su sección de Bellas Artes, y en especial por los materiales exhibidos por el South Kensington Museum, ambos organizados por su comisario general Henry Cole.<sup>110</sup> El 15° reporte del Science and Art Department de 1868 reconocía que: “Por lo tanto, la Exposición ha llevado al reconocimiento en este país de la inmensa importancia de la industria y también de la educación primaria como una instrucción provista completa y efectivamente en el Reino Unido”.<sup>111</sup> No obstante, para la pertinencia del museo, la firma de la Convención fue definida como “el suceso más importante del año”.<sup>112</sup>

Se registra que la iniciativa fue en sus inicios pregonada por el propio Cole junto con el apoyo de Albert Edward, príncipe de Gales y futuro rey del Reino Unido. La creación

---

<sup>109</sup> van Binnebeke, “Casting Ivories in Exchange?”, 90. “The history of international exchange between countries, museums and other institutions is far from having been treated historically *in extenso*”.

<sup>110</sup> Para una biografía detallada de la labor institucional de Cole cfr. Bonython y Burton, *The Great Exhibitor*; Bonython, *King Cole*.

<sup>111</sup> Parliamentary House of Commons. *Fifteenth report of the Science and Art Department of the Committee of Council on Education*. London: George E. Eyre and William Spottiswoode, 1868, xix. “The Exhibition has thus led to the recognition in this country of the immense importance to industry as well of primary education as of instruction as fully and as effectively provided in the United Kingdom”.

<sup>112</sup> En el reporte también se destacaba el año 1867 como el mejor año en cuanto a la promoción del conocimiento de las ciencias y las artes entre las clases industriales.

del South Kensington en 1857 y su política institucional emprendida en esos años ya había sido una empresa llevada a cabo por ambos, como parte de una misión educativa de las ciencias y las artes de amplio alcance para las clases trabajadoras.<sup>113</sup> Una importante cuestión era obtener colecciones de modelos educativos para los y las estudiantes y agruparlos en un museo disponible para el público, de modo que la dotación de reproducciones fue un aspecto clave de los inicios del South Kensington.<sup>114</sup> En 1864, Cole afirmó en un memorándum a los Lords del Committee of Her Majesty's most Honourable Privy Council on Education que diferentes museos de Europa ya poseían reproducciones y que...

...por lo tanto, parece haber llegado el momento en el cual se establezcan relaciones amistosas, con ventajas recíprocas, entre museos extranjeros y el South Kensington Museum con el propósito de organizar algún sistema de intercambio internacional de copias de las mejores obras de arte que cada museo posee.<sup>115</sup>

Por parte de Albert Edward, el 15º reporte transcribía una carta al Duque de Malborough que comentaba que: “No dudo que los museos de este país van a derivar beneficios de esta Convención, y van a poder reciprocarse a los países extranjeros por las ventajas que puedan ofrecer”.<sup>116</sup>

En cuanto al momento de la firma, la agencia de Cole también fue central: según su diario personal como fuente, el borrador del documento fue redactado por él y a continuación sus acciones emprendidas tuvieron el cariz de una labor de convencimiento y de recolección de adhesiones paulatinas. En una publicación sobre su trabajo gubernamental se relata que el primer monarca en visitar la exhibición inglesa y

---

<sup>113</sup> Robertson, “The South Kensington Museum in context: an alternative history”.

<sup>114</sup> Sobre la colección de calcos el South Kensington cfr. Flour, ““On the Formation of a National Museum of Architecture”: the Architectural Museum versus the South Kensington Museum”; Baker, “The Reproductive Continuum: Plaster Casts, Paper Mosaics and Photographs as Complementary Modes of Reproduction in the Nineteenth-Century Museum”; Bilbey y Trusted, ““The Question of Casts” - Collecting and Later Reassessment of the Cast Collection at South Kensington”. Cabe mencionar que al interior del South Kensington la colección de reproducciones fue recién inaugurada en 1873 en las denominadas Architectural Courts, luego de una extensa campaña de obtención y adquisición de copias monumentales que incluyeron ejemplares de la *Columna de Trajano*, *El David* de Miguel Ángel, el púlpito de Pisa de Giovanni Pisano y el *Pórtico de la Gloria* de la catedral de Santiago de Compostela.

<sup>115</sup> Citado en United States Centennial Commission. *Journal of the Proceedings of the United States Centennial Commission, at Philadelphia*. E.C. Markley & Son, printers, 1873, 101. “The period, therefore, seems to have arrived when friendly relations might, with reciprocal advantages, be established between foreign museums and the South Kensington Museum for the purpose of organizing some system of an international exchange of copies of the finest works of art which each museum possesses”.

<sup>116</sup> Parliamentary House of Commons. *Fifteenth report of the Science and Art Department of the Committee of Council on Education*, 25. “I cannot doubt that the museums in this country will derive benefit from this Convention, and will be able to make a return to foreign countries for the advantages which they may afford”.

aprobar la idea de la Convención fue el rey Leopoldo II de Bélgica, país que, como se analizará, tuvo el rol más relevante en las ulteriores derivaciones del tratado. Asimismo:

Durante Mayo, el Príncipe Oscar (ahora rey) de Suecia, visitó la Exposición. Su majestad «prometió ser uno de una Asociación Internacional para obtener reproducciones, y estuvo deleitado por la idea». «Owen vio al Príncipe Napoleón, quien actuaría a favor de las reproducciones». El plan fue luego mencionado a sus Altezas Reales el Príncipe Heredero y la Princesa de Prusia. La Princesa lo aprobó cordialmente, y se dispuso a obtener firmas de príncipes para una “convención”, de la cual Mr. Cole preparó el borrador el 30 de mayo.<sup>117</sup>

Luego de haber ido obteniendo diversas aprobaciones informales, se dispuso el documento que fue firmado en primer lugar por Albert Edward, príncipe de Gales y a continuación por monarcas representantes de Prusia, Hesse, Sajonia, Francia, Bélgica, Rusia, Suecia y Noruega, Italia, Austria y Dinamarca (cfr. **Anexo 1.1.** Convention for promoting universally reproductions of works of art for the benefit of museums of all countries para el documento completo en idioma original y listado completo de firmantes).<sup>118</sup>

El documento no fue confeccionado bajo la modalidad de una reunión presencial entre los participantes sino que antes bien cada parte fue incorporando su aceptación. Los libros de visitas de soberanos al evento demuestran que no hubo ninguna fecha en la que coincidiera el conjunto de los firmantes.<sup>119</sup> Por lo tanto, se puede inferir la falta de un debate o discusión activa y que antes bien el documento ya estuvo preparado de antemano por Cole y la firma fue una operación de adición de adhesiones.

---

<sup>117</sup> Cole, Alan. *Fifty Years of Public Work of Sir Henry Cole, K.C.B. Accounted for in his deeds, speeches and writings*. Vol. I. London: George Bell and Sons, 1884, 260. “During May, Prince Oscar (now King) of Sweden, visited the Exhibition. His Royal Highness «promised to be one of an International Association to get reproductions, and was delighted with the idea». «Owen saw Prince Napoleon, who would act for reproductions». The scheme was next mentioned to their Royal Highnesses the Crown Prince and Princess of Prussia. The Princess cordially approved of it, and undertook to obtain the signatures of princes to a “convention”, of which Mr. Cole prepared the draft on the 30th of May”. También cfr. Baker, “The History of the Cast Courts”.

<sup>118</sup> Cabe mencionar que en ese momento Europa estaba asistiendo al fortalecimiento del poderío político y económico de Prusia, que en 1871 se convertiría en Kaiserreich bajo Wilhelm I, mientras que el flamante reinado de Leopoldo II se abocaría a una fuerte política de enaltecimiento de la ciudad de Bruselas –que luego sería seguido por el agresivo programa colonial de fundación del Estado Libre del Congo en 1885–. También, como afirman Burbank y Cooper, hacia los 1870s, Alemania, Francia e Inglaterra tenían los roles protagónicos en el “mundo de los imperios”, mientras que los bloques de Rusia y Austria (o mejor dicho el Imperio Austrohúngaro de los Habsburgo) llevaron a cabo una serie de reformas y “fueron atraídos con más fuerza a la red de conexiones y conflictos europeos”. Burbank y Cooper, *Empires in World History*, 352.

<sup>119</sup> Police Municipale, *Exposition Universelle. Etat des visites des souverains à l'Exposition Universelle de 1867 à Paris*. AN, Commission impériale. Exposition universelle de 1867 à Paris, F/12/5006 Cérémonies.

En relación con esto, cabe mencionar que la firma de la Convención como acción en sí misma no parece haber tenido una gran repercusión. Mientras que un aspecto destacado del evento eran las visitas de soberanos a la Exposición Universal, y tuvo un importante rol en la configuración de la narrativa y la cultura visual del evento,<sup>120</sup> no se han encontrado registros en la prensa o en publicaciones oficiales francesas del hecho concreto de la Convención, lo cual indica que no hubo una explícita intención de hacerlo público. En cambio, en el ámbito inglés, la Convención aparece referida en reportes oficiales gubernamentales del año en curso y en artículos de prensa que reprodujeron fragmentos de los primeros.<sup>121</sup> Esta falta de publicidad de la Convención en su momento de creación fue inclusive destacada años más tarde, durante el congreso en Bruselas que se analiza a continuación, por parte de un representante de los Países Bajos: “[la Convención] tiene el carácter de un acto privado, en lugar de una convención oficial, que vincula a los diferentes gobiernos”.<sup>122</sup>

Ahora bien, ¿qué establecía la Convención? En principio, el propio título, “Convención para promover universalmente reproducciones de obras de arte para el beneficio de museos de todos los países”, propone una serie de conceptos – “promoción”, “universal” y “beneficio”– que dan cuenta de manera prístina que había una valoración positiva de las copias. La cuestión a examinar es cómo las reproducciones se insertaron funcionalmente dentro de un engranaje conceptual que adoptó la idea de progreso como fin y qué tipo de alcances políticos se pusieron en juego en cuanto a su aplicación.

El documento comienza con la afirmación de que “a través del mundo, cada país posee excelentes monumentos históricos de arte” y que “el conocimiento de dichos monumentos es necesario para el progreso del arte, y sus reproducciones serían de un alto valor para todos los museos para la instrucción pública”.<sup>123</sup> Esta frase permite inferir que se establece la idea de la existencia de un corpus artístico, disperso en el

---

<sup>120</sup> Un extenso listado de documentos impresos e iconográficos sobre esta temática está disponible en: <[https://data.bnf.fr/fr/12270015/exposition\\_internationale/](https://data.bnf.fr/fr/12270015/exposition_internationale/)> (acceso 29/04/2020).

<sup>121</sup> Algunos ejemplos de noticias: «Reproductions of works of art of all countries». *Birmingham Journal*. 22 de agosto de 1868, «Reproductions of works of art». *Yorkshire Post and Leeds Intelligencer*. 20 de agosto de 1868 y «Topics of the day». *Western Daily Press*. 20 de agosto de 1868.

<sup>122</sup> *Échanges Internationaux de Reproductions Artistiques. Conférence de Bruxelles (16-17-18 et 19 septembre 1885)*. Bruxelles: F. Hayez, Imprimeur de l'Académie Royale de Belgique, 1885, 47. “...qui a le caractère d'un acte privé, plutôt que d'une convention officielle, liant les différents gouvernements”.

<sup>123</sup> Para la versión en idioma original y completa de la Convención cfr. **Anexo 1.1.** Convention for promoting universally reproductions of works of art for the benefit of museums of all countries.

espacio, que requiere de su reunión gracias a la copia para ser estudiado, i.e. hay un canon artístico operando a través de una selección que es reforzado por la reproducción. Promover universalmente tiene como fin último establecer que todos los museos tengan las mismas reproducciones de las mismas obras de arte, de modo que, el beneficio, es la posibilidad de acceder al canon. Este canon adopta el carácter de universal y, por ende, en apariencia, de inclusivo (que la Convención enumera como compuesto de especímenes de arte “francés, italiano, español, portugués, alemán, suizo, ruso, hindú, celta e inglés”) mas cabe preguntar, ¿quién ejerce dicho canon? En este sentido, Falser afirma: “los calcos escultóricos fueron considerados un poderoso medio para exhibir (apropiadamente) todas las herencias culturales, de todos los tiempos, de todas partes del mundo (incluyendo al Oriente colonial), simultáneamente en diversos espacios museales (Occidentales) de acceso gratuito y permanente”.<sup>124</sup> Si bien el documento habla al principio en términos del “mundo” y de “todos los museos”, esta generalidad universal es rápidamente reemplazada y situada: “el comienzo de un sistema de reproducción de obras de arte fue realizado por el South Kensington Museum, e ilustraciones de esto están ahora exhibidas en la sección británica de la Exposición de París”. Entonces, en el South Kensington –y gracias a ellos– se podía acceder al beneficio de conocer especímenes universales del arte.

Más allá del claro tono inglés de la empresa, no se puede soslayar el hecho de que esta Convención fue firmada entre unidades territoriales europeas (más imperiales que nacionales) concebidas como partes iguales con vistas a establecer una cooperación que, en todo caso, reafirmaría una hegemonía europea de conjunto por sobre otros territorios –como por ejemplo por encima del Imperio Otomano, que, a pesar de la emblemática visita del sultán Abdülaziz, no fue invitado a participar de la Convención–. Así, “el progreso del arte” estaría disponible para “todos los museos”... europeos.

Asimismo, como ya se ha notado, la firma de la Convención no se construyó como una operación pública sino antes bien como una acción política de elite que planteó un espíritu de cooperación que no siempre fue cumplido y a fin de cuentas benefició en mayor medida a una colección de yesos para Bélgica. Así, el documento genera una dicotomía entre un público masivo que es construido como el destinatario de la

---

<sup>124</sup> Falser, “The first plaster casts of Angkor for the French métropole”, 72. “Plaster casts were considered a powerful medium to display (appropriately) all cultural heritages, from all times, from all over the world (including the colonial Orient), simultaneously in different free-access and permanent (Occidental) museum spaces”.

instrucción y del progreso pero que en la redacción de la Convención solo se mantiene como un horizonte de expectativa proyectado.

Si la Convención establecía una explícita asociación conceptual entre progreso y arte –vía reproducciones– que hasta se podría asimilar a la universalización del concepto planteada por Koselleck (cfr. Introducción), también se puede detectar que operó una dimensión técnica del progreso asociada, en última instancia, al desarrollo mercantil de las copias. Al fin y al cabo, el marco de la Exposición Universal era en sí misma una competencia entre naciones por conquistar mercados a través de los más diversos tipos de tecnologías y mercancías. Cooperación y competencia eran estrategias paralelas y no excluyentes y como sintetizan Raizman y Robey: “La exhibición de objetos fue central para la ideología imperialista del siglo XIX”.<sup>125</sup> La exhibición del South Kensington también fue una forma de competir con Francia y posicionarse en relación con el avance las artes industriales. En este sentido, autores que han investigado el rol de Cole afirman que el inglés estaba tan interesado en la educación como en el despliegue de poder, y que inclusive la empresa tras múltiples compras francesas para el South Kensington poseía el propósito subyacente de “ganarle a Francia en su propio juego”.<sup>126</sup>

Por un lado, el “sistema de reproducciones comenzado por el South Kensington” exhibía también las virtudes del progreso de las técnicas reproductivas: no se trataba solo de calcos en yeso sino también de electrotipos, fotografías y galvanoplastias que demostraban nuevas formas de duplicación de diferentes objetos originales y que generaban lo que Baker califica como un *reproductive continuum*.<sup>127</sup> No obstante, como se analiza en la siguiente sección, los calcos en yeso mantuvieron un nivel de protagonismo dado que la asociación entre copia y calco se reforzó en los debates posteriores del congreso de Bruselas de 1885 y fueron uno de los objetos más solicitados para el intercambio.

---

<sup>125</sup> Raizman y Robey, “Introduction: Communities Real and Imagined: World’s Fairs and Political Meanings”, 6. “Exhibitions of objects were central to the ideology of nineteenth-century imperialism”.

<sup>126</sup> Bonython, “7. South Kensington”. En complemento, Mainardi investiga la rivalidad entre Francia e Inglaterra y las tensiones entre arte e industria en el marco de Exposiciones Universales. Específicamente, argumenta que en 1867 se dio un proceso de disminución de la importancia de las bellas artes y equiparación a los productos industriales, lo cual generó una serie de tensiones en la organización del evento. Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire*, 128–34.

<sup>127</sup> Baker, “The Reproductive Continuum: Plaster Casts, Paper Mosaics and Photographs as Complementary Modes of Reproduction in the Nineteenth-Century Museum”. Otro autor que retoma y analiza el concepto de *reproductive continuum* es Adamson quien examina el estatuto indiciario de técnica de copias como electrotipos y calcos en yeso y afirma que la tendencia del siglo XIX fue de tratar a los calcos como transmisiones directas de un original, cuestión que, como se argumenta a lo largo del presente capítulo, puede ser discutida desde el punto de vista de la circulación. Adamson, *The invention of craft*, 148–57.

Por otro lado, si bien esto no es planteado en términos explícitos por la Convención, el aumento de la demanda y circulación de reproducciones poseía como consecuencia lógica el incremento en la producción y el crecimiento de los talleres productores. Entonces, también la Convención colaboraría al progreso industrial y técnico de la esfera productiva. En relación con esto, cabe aclarar que esto no tenía consecuencias directas para el South Kensington dado que la institución no adoptó una estrategia de explotación directa de sus piezas y sus reproducciones con la creación de un taller propio sino que antes bien su modalidad de obtención y difusión de copias se realizó a través de la intermediación y tercerización de escultores particulares, siendo el *formatore* italiano Domenico Brucciani el principal.<sup>128</sup> En cambio, para Francia, el hecho de que el AMML fuese estatal hacía que el taller fuese de dependencia nacional (o imperial para el periodo del Segundo Imperio) de modo que los costos y el trato de encargos dependían del manejo de fondos públicos y su lógica de producción estaba supeditada a un mayor control. Por eso, como se verá a continuación, como la Convención no planteaba la circulación en términos monetarios a través de operaciones de compra y venta sino como intercambios no remunerados, la demanda generada terminó afectando en términos negativos al taller del Louvre y fue concebida como una suerte de inconveniente.

Por último, para finalizar este apartado sobre las circunstancias de la firma de la Convención cabe preguntarse sobre el tipo de relaciones que se establecieron entre el South Kensington y el Louvre en particular a través de un breve episodio. Anteriormente, el South Kensington había tenido acceso a la posibilidad de hacer reproducciones de diversas obras del Louvre y había encargado calcos,<sup>129</sup> y en agosto 1867 Cole retomó el contacto con las autoridades pertinentes —en este caso con Le Comte de Nieuwerkerke (1811-1892), Surintendant des Beaux-Arts de la Maison de

---

<sup>128</sup> Wade, “The Production and Display of Domenico Brucciani’s Plaster Cast of Hubert Le Sueur’s Equestrian Statue of Charles I”, 251; Wade, *Domenico Brucciani and the Formatori of 19th-Century Britain*.

<sup>129</sup> Una epístola de 1865 consignó que el South Kensington junto con el Musée Royal de Peinture et de Sculpture de Bruselas habían realizado “encargos considerables” de yesos, lo cual permite inferir que la demanda antecedió la Convención y no viceversa. También, desde Inglaterra otro gran pedido de yesos del Louvre estuvo representado por el Crystal Palace, Nichols identifica al menos 57 ejemplares del taller parisino en sus instalaciones hacia 1854. Cfr. Carta de Adrien de Longpérier a Monsieur le Surintendant, 17 de enero de 1865. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/12 Concessions, ventes et envois de moulages y Nichols, *Greece and Rome at the Crystal Palace*, 255–68.

l'empereur<sup>130</sup>– para obtener moldes de nuevos objetos a través de particulares (primero hay una mención a unos Messieurs Lionnel Frères y luego a un Monsieur Owen).<sup>131</sup> En dicho pedido adjuntó el documento de la Convención con la excusa de beneficio personal del receptor, aunque se puede inferir que también lo incluyó como una forma de dar cuenta de la existencia de ese marco diplomático y deslizar presión para la aprobación de los moldes. No obstante, en esa ocasión, la mayor parte de la solicitud fue rechazada y solo un objeto fue autorizado.<sup>132</sup>

Hacia octubre Cole siquiera había recibido respuesta, aunque luego M. Owen fue entrevistado por Adrien de Longpérier (1816-1882), Conservateur du Département des Antiquités Égyptiennes en el Louvre.<sup>133</sup> Para sorpresa del conservador, Owen manejaba una gran empresa de venta de *épreuves* de electrotipos y buscaba obtener moldes en goma de tipo gutapercha al calor y con la ayuda de presión. De esta forma, se puede notar que el intermediario elegido por Cole respondía a la acepción técnica de progreso que hemos analizado dado que buscaba formas novedosas de reproducción en función de su comercialización. Para disgusto de Longpérier: “Es bastante molesto difundir pruebas de metal que tarde o temprano dan lugar a engaños comerciales”.<sup>134</sup> Al final la respuesta de Longpérier fue contundente: la autorización debía ser negada porque las piezas originales podían sufrir daños e inclusive ser destruidas por la elevación de temperatura y la humedad en la toma del molde. Más aún, aprovechó la ocasión para expresar sus reservas ante el South Kensington –y lo inglés–: “...no nos podemos olvidar que el díptico de marfil máspreciado del Louvre fue puesto en un estado

---

<sup>130</sup> Rionnet menciona que hacia abril de 1868 Le Comte de Nieuwerkerke aceptó de participar del proyecto de la Convención y que sugirió que la comisión francesa estuviese conformada por los conservadores del Louvre. Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre*, 72.

<sup>131</sup> Carta de Henry Cole a Le Comte de Nieuwerkerke, 17 de agosto de 1867. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/16, Travaux, techniques et autorisations de mouler.

<sup>132</sup> El pedido incluía: Une figure de femme en argent, N° 472; une petite inscription en or recueillie à Khorsabadby; une tripode en bronze sur tablette; trois vases de Mariage, N° 6763, 6753, 6759; la chaise de [Fourtales], N° 715; tête de Vespasien; siège de Dagobert N° 19 y ustensiles égyptiens. La inscripción fue el único objeto aprobado.

<sup>133</sup> Según la base de datos de escultores realizada por la Henry Moore Foundation se detectan varios escultores y comerciantes de escultura bajo el apellido de Owen, de modo que no se ha podido localizar específicamente al individuo en cuestión. Cfr. “Mapping Sculpture - Mapping the Practice and Profession of Sculpture in Britain and Ireland 1851-1951”.

<sup>134</sup> Carta de Adrien de Longpérier a Monsieur le Surintendant, 2 de noviembre de 1867. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A), 20140044/43 Reproduction des œuvres. “Il est d’ailleurs assez fâcheux de répandre des épreuves de métal qui tôt ou tard donnent lieu à des tromperies commerciales”.



deplorable por un *mouleur* inglés que fue autorizado a realizar *épreuves* (...). El Museo de South Kensington no puede fundarse sobre la ruina de otros museos”.<sup>135</sup>

En síntesis, con este pequeño caso podemos notar que la respuesta por parte del Louvre a las aplicaciones de la Convención no resultaban en principio atractivas. Aquello que para la parte inglesa implicaba un incremento en sus colecciones e inclusive la posibilidad de explotar comercialmente las copias y llevar al progreso de *su* nación, para Francia significaba la puesta en riesgo de piezas originales de la colección del Louvre. De esta forma se puede vislumbrar una nueva problemática que más adelante fue planteada en términos explícitos: ¿qué se debía privilegiar: el progreso de las copias o la salvaguarda de los originales?

En síntesis, se puede reconocer que las reproducciones fueron concebidas como objetos de debate político y que su intercambio y posesión fue pensada en términos de necesidad nacional. Asimismo, en principio se trasluce una noción de reciprocidad en los intercambios planteados entre partes iguales, pero, a medida que se analizan algunas de las conceptualizaciones y vicisitudes prácticas de la Convención, se puede vislumbrar una desigualdad entre las naciones participantes dada por una disputa entre la posesión de originales y la mercantilización de sus copias.

### **Posesión y reproducción: el intercambio de calcos entre el valor político y económico**

Bruselas, 1885. En ocasión de otra Exposición Universal, en la ciudad de Amberes, la Commission Royale Belge des Échanges Internationaux,<sup>136</sup> división gubernamental creada en 1871 con el objetivo de fomentar los intercambios internacionales en Bélgica gracias a la Convención, organizó un congreso titulado *Échanges Internationaux de Reproductions Artistiques*, en donde representantes de las naciones firmantes se

---

<sup>135</sup> Carta de Adrien de Longpérier a Monsieur le Surintendant, 15 de octubre de 1867. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A), 20140044/43 Reproduction des œuvres. “...nous ne pouvons oublier que les plus précieux diptyque d’ivoire du Louvre a été mis dans un état déplorable par le mouleur anglais qui a été autorisé à en tirer les épreuves (...). Le Musée de Kensington ne peut pas se fonder sur la ruine des autres musées”.

<sup>136</sup> El organigrama institucional belga presentaba una serie de divisiones y una compleja cronología. Ya en 1840 la ciudad de Bruselas contaba con una galería de yesos dentro del Musée Royal de Peinture et de Sculpture; en 1863 se creó un Musée des Plâtres; en 1884 el Musée des Échanges Internationaux y en 1889 una sección de arte monumental en los Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels (actuales Musées Royaux d’Art et d’Histoire). La Commission Royale Belge des Échanges Internationaux y su Section Artistique era el organismo encargado de dotar de yesos a las colecciones antedichas y de reproducir su acervo.

reunieron para debatir y evaluar una serie de problemáticas relativas al intercambio de reproducciones.


Como se puede notar en la **Ilustración 1** que esquematiza los participantes del evento, la representación belga fue la más numerosa y estuvo liderada por Jean-Baptiste Rousseau, Inspecteur général y Directeur de l'Administration des Beaux-Arts, que ya había cumplido un importante rol en la organización de la Commission Royale.<sup>137</sup> Asimismo, asistieron representantes de España, Inglaterra, Italia, Prusia, Rusia, entre otros, y, en nombre de Francia, fueron enviados Georges Lafenestre (1837-1919), Inspecteur général des beaux-arts,<sup>138</sup> y Gustave Ollendorf (1850-1891), Chef du Bureau des Musées et Expositions.

---

<sup>137</sup> Cabe mencionar que su hijo, Henry Rousseau también fue una figura clave para la colección de yesos belga dado que tuvo a cargo la gestión del Musée des Échanges y en 1893 fue nombrado Secrétaire du Comité de la Section Artistique de la Commission Royale Belge des Échanges Internationaux. Cfr. Montens, “La création d’une collection nationale de moulages en Belgique. Du musée des Plâtres à la section d’Art monumental des Musées royaux des arts décoratifs et industriels à Bruxelles”.

<sup>138</sup> Cabe agregar que en 1884 que Lafenestre fue a Italia por una misión artística de adquisición e intercambio de yesos y en ese momento remarcó la importancia de establecer una red de intercambios internacionales de reproducciones. Cfr. AN, Missions artistiques (1840-1893), Dossier n° F/21/2286.

Échanges Internationaux de Reproductions Artistiques.  
Conférence de Bruxelles (16-17-18 et 19 septembre 1885)  
Representantes por países

Bélgica			
			
Jean-Baptiste Rousseau (Director de la Administración de Bellas Artes)	Jean François Portaels (Director de la Académie de Bruxelles)	Édouard Fétis (Président de la section artistique de la Commission Royale Belge des Échanges Internationaux)	Alphonse Balat (arquitecto)
Ducado de Bade		España	
			
No Photo M. Von Dühn (profesor de arqueología)	No Photo Francisco de Serra (Cónsul de España en Amberes)	Georges Lafenestre (Inspecteur Général des Beaux-Arts)	Gustave Ollendorff (Chef du bureau des musées et expositions)
Inglaterra		Italia	
			
No Photo Thomas Armstrong (Director of Art at the South Kensington)	No Photo S. E. le marquis Maffei (Enviado especial y Ministro Plenipotenciario de Italia)	No Photo M. de Szalay (consejero del Ministerio de Instrucción Pública en Budapest)	Franz Richard Unterberger (Pintor)
Países Bajos		Prusia	
			
Victor de Stuers (Abogado del Ministerio del Interior, historiador del arte)	Richard Schöne (Direktor der Königlichen Museen zu Berlin)	No Photo Jules Klever (Profesor en la Academia Imperial de Bellas Artes de San Petersburgo)	
Rusia			

**Ilustración 1.** Participantes representantes por país del congreso *Échanges Internationaux de Reproductions Artistiques*, celebrado entre el 16 y 19 de septiembre de 1885 en Bruselas, Bélgica.

En cuanto a la apreciación de las consecuencias prácticas de la Convención luego de su firma, desde las primeras misivas belgas de invitación se reconocía la relevancia modélica del South Kensington:

Es así que a partir de la Convención de 1867, que se fundaron, al ejemplo del Museo de Kensington, la mayoría de los museos de yesos y reproducciones de arte que se multiplican cada día en beneficio de todos los puntos de Europa, y que en los últimos años han dado un gran impulso a la mayoría de las industrias del arte.<sup>139</sup>

No obstante, en cuanto al fomento de intercambios gracias a la formalización de instancias institucionales, la Convención "...no parece haber sido seguida por medidas de ejecución".<sup>140</sup> En esa ocasión, las intenciones de los organizadores explicitaban que el congreso tenía como fin realizar "una suerte de encuesta pública sobre las ventajas y los inconvenientes que puede ofrecer el sistema de intercambios de arte".<sup>141</sup> El evento se planteó a partir de una serie de preguntas guía a debatir a lo largo de sesiones (cfr. **Anexo 1.2.** *Conférence pour les Échanges Internationaux de Reproductions d'œuvres d'art* (fragmentos) para documento completo). Algunas adoptaron un carácter más bien teórico mientras que otras apuntaron a la resolución de cuestiones prácticas en pos de agilizar y consolidar una idiosincrasia de intercambios. En suma, el congreso se yergue como una instancia de sumo interés y potencial estudio dado que sistematizó una conceptualización sobre las copias, la naturaleza de su intercambio, y las problemáticas de su comercialización.

Esta sección analiza los contenidos del debate suscitado en el congreso en función de qué idea se planteó sobre los vínculos entre originales y copias, y cómo se intentaron

---

<sup>139</sup> Copia de carta de M. le Baron Beyens, Ministre de Belgique à Paris a M. le Ministre des Affaires Etrangères, 8 de junio de 1885. AN, Travaux d'Art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4461 Musées nationaux, organisation générale. échanges, prêts, dépôts, réintégrations, réclamations, aliénations, déprédations et vols. "C'est ainsi à partir de la Convention de 1867, que se sont fondées, à l'exemple du Musée de Kensington, la plupart des musées de moulages et de reproductions d'art qui se multiplient chaque jour d'avantage sur tous les point de l'Europe, et qui ont donné, dans ces dernières années, une si grand élan à la plupart des industries d'art".

<sup>140</sup> Copia de carta de M. le Baron Beyens, Ministre de Belgique à Paris a M. le Ministre des Affaires Etrangères, 8 de junio de 1885. AN, Travaux d'Art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4461 Musées nationaux, organisation générale. échanges, prêts, dépôts, réintégrations, réclamations, aliénations, déprédations et vols. Otra versión muy similar de este texto se encuentra en *Échanges Internationaux de Reproductions Artistiques. Conférence de Bruxelles (16-17-18 et 19 septembre 1885)*. Bruxelles: F. Hayez, Imprimeur de l'Académie Royale de Belgique, 1885: 9. "...ne paraît pas avoir été suivie de mesures d'exécution".

<sup>141</sup> Copia de carta de M. le Baron Beyens, Ministre de Belgique à Paris a M. le Ministre des Affaires Etrangères, 8 de junio de 1885. AN, Travaux d'Art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4461 Musées nationaux, organisation générale. échanges, prêts, dépôts, réintégrations, réclamations, aliénations, déprédations et vols.

regular sus intercambios a partir de la necesidad de establecer una unidad de referencia alternativa al dinero. Se hace hincapié en la postura francesa respecto a estas problemáticas y se examinan las vicisitudes prácticas de algunos casos de intercambio y sus implicancias para el Louvre.

“¿El intercambio de reproducciones artísticas, calcos, fotografías, etc., intercambio deseable desde el punto de vista del progreso general de las artes y de las industrias de arte, tiene la naturaleza de disminuir el interés de los objetos originales?”.<sup>142</sup> La pregunta inaugural del congreso indicaba, por un lado, una reafirmación de la asociación positiva entre progreso y reproducción en el doble sentido ya analizado: las copias beneficiaban en una dimensión cultural a las artes por ser medios de instrucción –tanto para la educación artística como para la industrial y de las artes aplicadas– al mismo tiempo que en su aspecto técnico gracias al fomento de una suerte de competencia industrial que propiciaba el desarrollo de nuevos productos y procedimientos y la optimización de la producción existente. Inclusive, ya en la concepción del congreso se adelantaba esta feliz aseveración del progreso que se extendía a un amplio conjunto: “Usted no ignora que, en todos los países en donde prosperan las industrias de arte, ellas constituyen una de las fuentes más importantes de la fortuna pública”.<sup>143</sup>

Por otra parte, se presenta una problemática muy similar a las preocupaciones que Longpérier había expresado respecto a la toma de moldes en el Louvre: ¿privilegiar la reproducción implicaba inexorablemente un daño sobre los originales? El texto refiere a una “disminución de interés”. En la discusión suscitada en el congreso, esto se tradujo en términos de, por un lado, una preocupación por la técnica reproductiva y sus efectos materiales sobre los objetos y, por el otro, una idea general de “interés” que podríamos considerar como una pregunta por la degradación del prestigio o la fama del original.

En cuanto a la cuestión técnica de la toma del molde y la salvaguarda del objeto a reproducir, la discusión se presentó como una oportunidad para demostrar el progreso en los procedimientos. En este sentido, cabe afirmar que se prestó especial atención a los calcos como ejemplo por antonomasia de reproducción y que, a pesar de que se

---

<sup>142</sup> *Échanges Internationaux de Reproductions Artistiques*, 13. Cita en idioma original en **Anexo 1.2**. *Conférence pour les Échanges Internationaux de Reproductions d'œuvres d'art* (fragmentos).

<sup>143</sup> Carta de Chevalier de Moreau, Ministre de l'Agriculture, de l'Industrie et des Travaux publics a M. le Ministre des Affaires Étrangères, 17 de marzo de 1885. Citada en: *Échanges Internationaux de Reproductions Artistiques*, 6. “Vous n'ignorez pas que, dans tous les pays où les industries d'art prospèrent, elles constituent une des sources les plus importantes de la fortune publique”.

mantuvo la idea de un *reproductive continuum* y que otros medios eran incluidos y contemplados, a lo largo del congreso se detecta que los primeros son la referencia constante. Por ejemplo, si bien se nombra a la fotografía como disponible para intercambios, esta no es discutida durante el congreso en relación con las problemáticas planteadas.<sup>144</sup>

En concreto, la sesión sobre este punto de discusión se presentó como una oportunidad para que Rousseau alardeara sobre la capacidad técnica del propio taller de calcos. Durante su discurso, el *mouleur* de la Commission Belge des Échanges, Frederique Simon, fue invitado a explicar la variedad de procedimientos empleados en la toma de moldes (a la gelatina, en arcilla y en estaño) seguido de una demostración de su efectividad a partir de la exhibición de un grupo de estatuillas doradas y policromadas provenientes de la iglesia de St. Léonard de Léau y sus calcos. El resultado fue que: “Se constata que el grupo original no guarda ningún rastro de la operación a la que se sometió”.<sup>145</sup> Actualmente, en la colección digital de moldes y calcos de los Musées Royaux d’Art et d’Histoire se identifican cuatro calcos provenientes de la iglesia, de los cuales solo un grupo posee el tamaño adecuado para ser considerado estatuilla y ser transportado (**Fig. 1**).

---

<sup>144</sup> Inclusive se puede sugerir que el estatuto de la fotografía permanece ambiguo dado que fue concebida como un resultado final de intercambio, i.e. habría colecciones de fotografías de obras de arte en común en los diferentes museos, pero también se presentaron como intermediarias de intercambios de piezas objetuales. Según las disposiciones resueltas al final del congreso, cada museo debía mandar fotografías de sus esculturas disponibles para la copia junto con los catálogos para facilitar la elección del corpus a intercambiar.

<sup>145</sup> *Échanges Internationaux de Reproductions Artistiques*, 23. “Il est constaté que le groupe original ne conserve aucune trace de l’opération qu’il a subie”.



© KIK-IRPA - Brussels

**Figura 1.** Atelier de moulage des MRAH, *Saint Léonard*, 1863-1926. Yeso, altura 56 cm., largo 20 cm. Musées Royaux d'Art et d'Histoire/Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Bruselas. Inv. 1044.00. ©KIK-IRPA – Brussels.

Curiosamente, el original es informado como perdido. Aunque no se puede confirmar que haya sido la pieza mostrada en el congreso, sirve para dar cuenta del tipo de objeto utilizado de ejemplo. Con esa exposición, Rousseau, junto con una falta de oposición o discusión por parte de los demás asistentes, pudo neutralizar las reservas relativas a la técnica. Como resumió él mismo:

Estos peligros ya casi no existen, gracias a los procesos de reproducción utilizados actualmente. Es evidente, además, que es aún más importante reproducir obras de arte que son más valiosas o están más expuestas a la posibilidad de destrucción y deterioro. El calco resguarda la obra del artista, incluso cuando se destruye el original. La *Venus de Milo*, el *Pensador* de Miguel Ángel, ya no pueden perecer ya que el calco los ha multiplicado a miles de copias.<sup>146</sup>

En definitiva, es clara la posición belga de exaltación de la copia y demuestra cómo la argumentación se inserta en la lógica de funcionamiento del canon que hemos propuesto en la introducción. La obra canónica –anclada en ejemplares concretos: la *Venus de Milo* y el *Pensador*– se hace eterna y reemplazable al infinito gracias a sus –miles de– copias. Ellas son las garantes y las guardianas del canon: “el calco resguarda la obra del artista”. En este sentido, en cuanto a la segunda acepción de “disminución

---

<sup>146</sup> *Échanges Internationaux de Reproductions Artistiques*, 23. “Ces dangers n'existent plus guère, grâce aux procédés de reproduction employés actuellement. Il va de soi d'ailleurs qu'il importe d'autant plus de reproduire des objets d'art qu'ils sont plus précieux ou plus exposés à des chances de destruction et de détérioration. Le moulage sauve l'œuvre de l'artiste, même quand l'original est détruit. La *Vénus de Milo*, le *Pensieroso* de Michel-Ange, ne peuvent plus périr depuis que le moulage les a multipliés à des milliers d'exemplaires”.

del interés” se puede notar que no hubo una consideración de que la copia degrade al original. Sobre este asunto prácticamente no hubo discusiones y “todos los miembros están de acuerdo en reconocer que el valor del objeto original no se disminuye por el intercambio”.<sup>147</sup>

Pero si el canon se volvía accesible gracias a la reproducción y todos los museos tenían acceso a él por medio del intercambio, entonces los límites entre quiénes poseen y exhiben el original y quiénes las copias se difuminan y, como veremos a continuación, peor aún, se desvanece la precisión sobre quién puede explotar el derecho de reproducción. Una vez más la pregunta recae sobre quién tiene la capacidad de ejercer el canon y controlar el flujo de las copias.

En relación con esto, se puede detectar que, según las conceptualizaciones del congreso, el estatuto de original de un objeto no estaba basado en una idea de autoría artística o de unicidad –recordemos que en su mayoría se trata de esculturas u objetos que en su propia especificidad técnica escapan a los valores tradicionales de clasificación de la pintura– sino que antes bien el carácter predominante recaía en una cuestión de *posesión*.

En principio, ya desde la concepción de la Convención había una clara referencia a quiénes eran los poseedores de los originales, Cole afirmó al respecto: “Dichos objetos deben siempre permanecer como tesoros nacionales de los respectivos países que los poseen”.<sup>148</sup> También el ante-proyecto propuesto por el comité belga especificaba que: “La propiedad de los moldes y el derecho de explotación pertenecen exclusivamente al Estado, poseedor de los originales. Las reproducciones de estos objetos solo pueden realizarse con su autorización y bajo su control”.<sup>149</sup> Al final, el texto definitivo confeccionado por los participantes consolidó esta postura: “Considerando que estas reproducciones, lejos de depreciar los originales, solo extienden su celebridad y

---

<sup>147</sup> *Échanges Internationaux de Reproductions Artistiques*, 32. “Tous les membres étant d'accord pour reconnaître que la valeur de l'objet original n'est pas diminuée par l'échange”.

<sup>148</sup> Citado en United States Centennial Commission. *Journal of the Proceedings of the United States Centennial Commission, at Philadelphia*, 99. “Such objects must always remain permanently as national treasures of the respective countries possessing them”.

<sup>149</sup> *Échanges Internationaux de Reproductions Artistiques*, 16. “ART. 5. La propriété des creux et le droit d'exploitation appartiennent exclusivement à l'État, possesseur des originaux. Il ne pourra être pris des reproductions de ces objets qu'avec son autorisation et sous son contrôle”.



aumentan infinitamente su valor; [y] teniendo en cuenta que su multiplicidad verdaderamente garantiza la inmortalidad de las obras maestras”.<sup>150</sup>

Entonces, si la reproducción ponía en juego el estatuto de original, no era por la existencia del objeto-copia en sí o de la amenaza que este posaba sobre su “celebridad”, sino por cómo la multiplicación podía incidir sobre el dueño del original. Su hegemonía, prestigio o popularidad podía verse afectado en función del tipo de proliferación de reproducciones. Otro aspecto en el cual se hizo mucho énfasis fue en el hecho de que los intercambios se debían hacer de un gobierno a otro y que, en consecuencia, el destino final de esos objetos deberían ser colecciones públicas, especialmente museos en vez de ámbitos de formación artística. En palabras de Rousseau, los gobiernos “compran las obras de arte para la enseñanza y deben buscar vulgarizarlas por todos los medios de reproducción”.<sup>151</sup> Ese era el tipo de circulación aceptable y la buena vulgarización que la cooperación política internacional en un marco institucional estatal debía fomentar. En cambio, el peligro radicaba en la intrusión del comercio; la explotación con fines de lucro privada era el tipo de proliferación que, en efecto, dañaba a los originales. Justamente, la amenaza recaía sobre una incapacidad de poder ejercer y controlar el canon. Como afirmó el representante francés Lafenestre: “...la depreciación solo existe desde un punto de vista comercial; en cuanto al interés artístico, solo aumenta a través de la reproducción”.<sup>152</sup>

Este planteo de la convivencia de dos dinámicas de circulación contradictorias entre sí también se relacionaba con una serie de problemas relativos a la existencia de una variedad de regulaciones por país del proceso de toma de moldes de esculturas y monumentos y a cómo encarar dicho procedimiento en el caso de piezas de propiedad privada. Mientras que en Prusia el derecho de explotación de reproducciones no pertenecía exclusivamente al Estado y cualquier *mouleur* podía tomar *surmoulages* (sacar el molde de un calco en vez del original); en Italia había una regulación que exigía un permiso expedido por el Ministero della Pubblica Istruzione que indicara el *mouleur* y la escultura a reproducir; y en Francia la existencia de diversos talleres

---

<sup>150</sup> *Échanges Internationaux de Reproductions Artistiques*, 51. “Considérant que ces reproductions, loin de déprécier les originaux, ne font qu'en étendre la célébrité et en augmentent infiniment la valeur; Considérant que leur multiplicité assure véritablement l'immortalité des chefs d'œuvre”.

<sup>151</sup> *Échanges Internationaux de Reproductions Artistiques*, 31. “...et ceux des gouvernements, qui achètent les œuvres d'art en vue de l'enseignement et qui doivent chercher à les vulgariser par tous les moyens de reproduction”.

<sup>152</sup> *Échanges Internationaux de Reproductions Artistiques*, 31. “...la dépréciation n'existe qu'au point de vue commercial; quant à l'intérêt artistique, il ne fait qu'augmenter par la reproduction”.

estatales comercializaba las copias y otorgaba el beneficio de un descuento del 25 por ciento a los museos e instituciones públicas.<sup>153</sup> La sesión se desarrolló como una presentación de estos diferentes casos y en general hubo un acuerdo en la amenaza que representaba la explotación no regulada de reproducciones que luego se volcó sobre el texto final del encuentro. Allí, se estableció que no se podrían realizar *surmoulages de épreuves* sin el consentimiento del Estado propietario y que, al mismo tiempo, el único límite de la reproducción debía ser la preservación de los originales.

Ahora bien, una vez establecida la preferencia por el intercambio de piezas y una circulación entre gobiernos en lugar de una económica basada la compra y venta, la siguiente disyuntiva fue cómo establecer una unidad de referencia alternativa al dinero. La determinación del valor derivaba de una operación de equivalencia entre las piezas intercambiadas, pero el problema radicaba en los desfases: ¿cómo hacer equivalente el intercambio entre un calco que valía 100 francos franceses con otro de 60 marcos alemanes? ¿Se podría simplemente concretar adicionando reproducciones hasta llegar al valor del primero? El inconveniente con ese tipo de distribuciones era que justamente se quebraría la misma idea de igualdad y cooperación establecida por la Convención dado que, evidentemente, se generarían desequilibrios. Un pequeño número de piezas canónicas tendrían una alta demanda por parte de museos más pequeños mientras que aquellos más importantes tendrían que conformarse con seleccionar entre una oferta más variada pero menos relevante al canon. Además, había que tener en cuenta ciertas operaciones de toma de molde de monumentos arquitectónicos monumentales, cuyo costo era muy elevado y la demanda muy baja. El dilema era cómo hacer para que una lógica de mercado y un fin de lucro no invadiesen el espíritu diplomático de toda la empresa y cómo al mismo tiempo mantener un equilibrio entre la oferta y la demanda. En algún punto, la “fama” o qué tan canónica era una obra tendría que incidir sobre el sistema de intercambios de una forma similar a un comportamiento de mercado, como lo expresaba el francés Ollendorff:

Se debe tener en cuenta el precio de costo y la eventualidad de la venta. Los precios serán relativamente bajos para los artículos vendidos con frecuencia. Serán necesariamente más altos para aquellos con un flujo más raro. Debemos confiar en la buena fe de los gobiernos.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> Como se analiza en el próximo capítulo, para el caso de Francia la existencia de un mercado privado de *mouleurs* y la expansión de *surmoulages* fueron experimentados como serios inconvenientes.

<sup>154</sup> *Échanges Internationaux de Reproductions Artistiques*, 43. “Il y a lieu de tenir compte du prix de revient et de l'éventualité de la vente. Les prix seront relativement bas pour les objets d'une vente

Para tratar de evitar lo antedicho, en el congreso se propuso la idea de tomar como medida el precio de la mano de obra y la cantidad de horas requeridas para la producción del objeto. Sin embargo, este punto fue uno de los que más debate generó dada la incompatibilidad en las formas de emplear y remunerar en cada país. Mientras que el representante inglés estuvo de acuerdo, Lafenestre y el alemán Schöne expresaron que el sistema parecía muy complicado y difícil de regular. Una de las principales desventajas era el hecho de que no todos los países tenían talleres de producción propios y debían subcontratar la mano de obra para obtener reproducciones, tal era el caso de Italia, Holanda, Inglaterra e inclusive Bélgica.<sup>155</sup> Por parte de Francia, y en particular el Louvre, si bien la producción respondía al Estado, había problemáticas relativas a los salarios y las horas de los obreros, cuestión que se analiza en el siguiente capítulo. Por esa razón, la posición de Lafenestre fue contundente en cuanto a negarse a aceptar a la mano de obra como referencia dada una “variación incesante de los salarios”. Como conclusión, no se estableció una unidad de referencia, se contemplaron ventas e intercambios, y las resoluciones en este respecto se mantuvieron en un plano general de desaprobación de todo espíritu de especulación y de reafirmación de que “los Estados no se dejen guiar por ninguna consideración de lucro”.<sup>156</sup>

Finalmente, en la culminación del congreso se redactó un texto de intención y de puntos a seguir que marcaban un programa cuyos primeros y principales pasos eran la creación de comisiones en cada país luego de la aprobación de cada gobierno y el intercambio de catálogos y fotografías de reproducciones. Esta “entente de suscripciones en común” no tendría ningún fin de lucro y mantendría informadas a todas las partes de la disponibilidad de piezas, de la aparición de nuevos moldes y de la mejora de las técnicas y los procedimientos.

En síntesis, se puede plantear que el congreso de *Échanges Internationaux de Reproductions Artistiques* fue el evento en el cual se dio una instancia de debate entre diversas naciones y se dispuso a materializar aquellas cuestiones que la Convención

---

fréquente. Ils seront nécessairement plus élevés pour ceux d'un débit plus rare. Il faut s'en rapporter à la bonne foi des gouvernements”.

<sup>155</sup> van Binnebeke menciona que si bien Simon era considerado el *mouleur* del museo, el escultor aparecía como trabajando en el taller de la academia y que producía moldes esporádicamente hasta 1871 cuando fue solicitado que trabajara regularmente. No obstante, recién en 1889 su taller fue incorporado y en 1893 fue asignado fundador del Département d'Art Monumental (hoy KMKG-MRAH). van Binnebeke, “Casting Ivories in Exchange?”.

<sup>156</sup> *Échanges Internationaux de Reproductions Artistiques*, 53. “...les États ne se laissent guider par aucune considération de lucre”.

solo había planteado en términos ideales y generales. Es por esa razón que también se afirma que las consecuencias más patentes de la Convención sucedieron más de una década después de su firma.

Ahora bien, cabe preguntarse, ¿qué tipo de relaciones institucionales se mantuvieron entre la parte belga y la francesa? ¿Qué parte ejerció el canon? Los primeros intercambios entre la colección belga y el Louvre fueron previos al congreso; ya hacia 1850 contaban con 16 piezas del Louvre, en 1864 se encargaron 57 y también se intercambiaron copias de marfiles del museo.<sup>157</sup> Más allá de que el principal modelo y el primer proveedor de la colección belga fue el South Kensington,<sup>158</sup> según la comisión también “...casi todos los bellos modelos de la escultura antigua fueron tomados y retomados en París, donde es posible procurarlos bajo condiciones mucho más ventajosas, independientemente del transporte que será igualmente menos costoso”.<sup>159</sup> De modo que, establecer relaciones fluidas con museos como el Louvre era beneficioso.

En este sentido, cabe examinar un pequeño episodio de una transacción entre el Louvre y los Musées Royaux para dar cuenta de las dinámicas de los intercambios y los tipos de ejemplares que eran atractivos para ofertar y demandar. En 1900, una serie de epístolas fueron enviadas entre Henry Rousseau y el siguiente Conservateur du Département des Sculptures Grecques et Romaines, Antoine Héron de Villefosse (1845-1919), para que el Louvre obtuviese un yeso de un bronce de *Séptimo Severo*, perteneciente a la colección del ingeniero Léon Somzée.<sup>160</sup> La posesión del original belga era privada, pero Somzée había permitido la toma de molde de su escultura por parte de los Musées Royaux, quienes, como forma de agradecimiento, le dieron un yeso,

---

<sup>157</sup> Montens, “La création d’une collection nationale de moulages en Belgique. Du musée des Plâtres à la section d’Art monumental des Musées royaux des arts décoratifs et industriels à Bruxelles”; van Binnebeke, “Casting Ivories in Exchange?”, 29. También se registra al menos un intercambio entre Bruselas y París con la cesión de ocho yesos del Louvre. Cfr. Arrêté de Le Ministre de l’Instruction publique et des Beaux-Arts, 11 de julio de 1887. AN, Archives des Musées nationaux, Atelier de Moulages du Louvre (série Y), 20150043/10 Dons acceptés.

<sup>158</sup> Rousseau, Henry. *Rapport sur les trente premières années (1871-1901) présenté en séance du 14 mai 1901*. Bruxelles: Imprimerie Economique, N. Vandersypen, 1901, 6.

<sup>159</sup> Citado en: Montens, “La création d’une collection nationale de moulages en Belgique. Du musée des Plâtres à la section d’Art monumental des Musées royaux des arts décoratifs et industriels à Bruxelles”. “...presque tous les beaux modèles de la sculpture antique ont été moulés ou surmoulés à Paris, où il est possible de se les procurer à des conditions beaucoup plus avantageuses, indépendamment du transport qui sera également moins coûteux”.

<sup>160</sup> En 1904 fue adquirida por el Estado belga. Actualmente identificada como: *Statue de Septime Sévère*, siglo I a III. Bronce, altura 215 cm. Musées Royaux d’Art et d’Histoire/Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Bruselas.

mientras otro fue expuesto en el museo de Bruselas.<sup>161</sup> Dado que el ingeniero no encontraba motivo de poseerlo, y a pesar de haber sido solicitado por el museo de Múnich, expresó su preferencia por donarlo al Louvre, siempre y cuando este ofreciera un intercambio al gobierno belga. La respuesta de Herón de Villefosse expresó que dicha acción era “muy deseada” dado que la escultura era “célebre”,<sup>162</sup> y, como contraoferta, desde la parte parisina se propuso el intercambio de un *Auriga de Delfos* en yeso (Fig. 2).



© KIK-IRPA - Brussels

**Figura 2.** Atelier de moulage des MRAH, *Aurige de Delphes*, 1896-1926. Yeso, altura 205 cm., largo 55 cm. Musées Royaux d’Art et d’Histoire/Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Bruselas. Inv. 2201.00. ©KIK-IRPA – Brussels.

---

<sup>161</sup> Probablemente actualmente identificado como: Atelier de moulage des MRAH, *Septime Sévère, empereur romain*. Yeso, altura 227 cm., largo 65 cm. Inv. 0548.00. Musées Royaux d’Art et d’Histoire/Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Bruselas.

<sup>162</sup> Nota manuscrita de Antoine Héron de Villefosse, 31 de marzo de 1900. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/4 Organisation et échanges.

El ofrecimiento presentaba una particularidad: el Louvre no era el dueño del original, que se encontraba en la isla griega de Delfos, aunque, sí poseía el control sobre el flujo de sus copias. La escultura había sido descubierta en 1896 en el marco de una serie de excavaciones arqueológicas llevadas a cabo por la *École Française d’Athènes* (creada en 1846) bajo la dirección del arqueólogo Théophile Homolle (1848-1925).<sup>163</sup> Mientras que todo lo descubierto debía permanecer en territorio griego, se tomaron los moldes y se realizaron yesos de un gran corpus de objetos, elementos arquitectónicos y esculturas –entre ellas el *Auriga*– para que fuesen enviados a Francia. El objetivo del envío era que la parte francesa pudiese hacer un uso activo de las obras y, más aún, que el Louvre fuese “quien puede explotarlos” una vez conocidas:

Es bien sabido, además, que el tiraje y la puesta en venta no tendrá éxito hasta que la [École Française d’Athènes] no haya publicado los monumentos. Se le solicitó al Sr. Homolle de tomar las medidas necesarias para que los moldes sean dirigidos al Musée du Louvre.<sup>164</sup>

De esta forma, se dieron una serie de estrategias que procuraron que Francia se afirmara como poseedora de los descubrimientos delficos. Si bien los originales permanecieron en la mítica isla, no solo desde la *École Française d’Athènes* se buscó difundir el conocimiento científico sobre el territorio y sus objetos –es decir, generar programáticamente un relato de valor sobre estas obras para hacerlas ingresar a la esfera canónica–, sino que también sus copias fueron exhibidas en París,<sup>165</sup> y, más aún, sus moldes fueron explotados por el Atelier de Moulage del Louvre... y un ejemplar del *Auriga* llegó a ser la carnada del intercambio con Bruselas en 1900.

---

<sup>163</sup> Homolle contribuyó activamente al conocimiento científico del bronce, en 1897 presentó la hipótesis de que la escultura precedía la generación de Fidias, información que actualmente se sistematiza en su datación de 474 a. C. y pertenecía al estilo severo (transición entre el periodo arcaico y el clásico). Cfr. Homolle, Théophile. «L’Aurige de Delphes». *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 4, n.º 2 (1897), 169-208.

<sup>164</sup> Carta de Le Ministre de l’Instruction Publique et des Beaux-Arts a Monsieur le Directeur des Musées Nationaux et de l’École du Louvre, 7 de mayo de 1898. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/4 Organisation et échanges. “Il es bien entendu, d’ailleurs, que le tirage et la mise en vente n’auront bien que lorsque les monuments auront été publiés par l’École [française d’Athènes]. M. Homolle a été invité à prendre les mesures nécessaires pour que les creux soient dirigés sur le Musée du Louvre”.

<sup>165</sup> Según Marcadé, en un estudio general sobre las expediciones arqueológicas en Delfos, los yesos fueron exhibidos en más de una ocasión en París. A fines de 1894 se instaló una exposición en la École des Beaux-Arts, en 1896 se inauguró una sala específica para Delfos en Louvre y, por último, en 1900 se montó una reconstrucción en yeso del *Trésor des Cnidien* en la Exposición Universal de París, que luego se trasladó al área de las escaleras Daru del Louvre (y cuya exhibición se retoma en el capítulo 6). Marcadé, “Delphes retrouvé”, 807. También cfr. Carpeta de documentación “Moulages de Delphes prêts pour l’Exposition de 1900”. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/11 Prêts, dépôts et attributions. En estos documentos no se consigna al *Auriga* como parte de los calcos pedidos.

Un segundo aspecto a destacar del intercambio es que el Louvre ofertó un producto exclusivo en el momento que, no solo era un reciente descubrimiento arqueológico, sino que también era un ejemplar que todavía no había ingresado a un circuito de comercialización. El catálogo razonado de calcos del Atelier de Moulage de Rionnet indica que la primera *épreuve* del *Auriga* (número 166) fue en bronce y fue realizada por el reconocido fundidor Ferdinand Barbedienne en 1899, para exhibir en la Exposición Universal de París de 1900.<sup>166</sup> Ese año, también se fijó por decreto el precio de los ejemplares del Louvre en 180 francos,<sup>167</sup> dado que “algunos museos extranjeros ya nos han demandado un ejemplar de este calco”.<sup>168</sup> Mientras que en junio de 1900, el calco parisino del *Auriga* ya estaba en Bruselas,<sup>169</sup> el resto de los demandantes de este yeso debieron esperar al menos al año siguiente para poder acceder a la posibilidad de adquirirlo, gracias a su inclusión en el primer catálogo ilustrado del AMML, ocupando nada más y nada menos que su portada (**Fig. 3**).<sup>170</sup>

---

<sup>166</sup> También cfr. Carta de Le Directeur des Beaux-Arts, Membre de l'Institut a Monsieur le Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre, 18 de octubre de 1899. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/10 Dons acceptés. Allí se indica que el molde ya estaba en las instalaciones del Atelier de Moulage y que se le solicitaba al taller que hiciese disponible un yeso a la casa Barbedienne para proceder a realizar el bronce, de modo que, en verdad, los calcos en yeso del *Auriga* ya eran producidos en el Louvre.

<sup>167</sup> Copia de Arrêté de Le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, G. Leyques, 4 de noviembre de 1899. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/13 Concessions, ventes et envois de moulages.

<sup>168</sup> Carta de Le D. des M. Nx. A Monsieur le Mtre. des B. A., 14 de octubre de 1899. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/13 Concessions, ventes et envois de moulages. “Quelques musées étrangères nous ont déjà demande une épreuve de ce moulage”.

<sup>169</sup> El yeso belga se encaminó hacia París en agosto, aunque en octubre todavía no había arribado y no hay sucesivas noticias de confirmación de su recepción. Por el momento, se ha localizado un calco del *Auriga* en la colección de los Musées Royaux (**Fig. 2**) que, si bien aparece de autoría del taller belga pareciera ser el del Louvre. El calco de *Séptimo Severo* en el Louvre identificado como: Atelier de Bruxelles (?), *Moulage, Tirage intégral d'un portrait en pied de l'empereur Septime Sévère*. Yeso, altura 227 cm., largo 64 cm. Gy 0912 / MND 347. Musée du Louvre, París. Disponible en: <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010271226>> (acceso 29/03/2021).

<sup>170</sup> Musée du Louvre. *Choix de moulages du Musée du Louvre*. Paris: Société Anonyme «La Photocouleur», 1901, 3. A continuación, en 1902 se publicó una noticia en *Le Journal* que informaba que “casi todos” los yesos de Delfos ahora estaban a la venta por parte del Atelier de Moulage y que un gran número de ellos eran demandados por museos de “Berlín, Londres y Tokio”. «Échos». *Le Journal*. 12 de agosto de 1902.



**Figura 3.** Musée du Louvre editado por la Société Anonyme “La Photo-couleur”, *Choix de moulages du Musée du Louvre*, 1901, portada. AN, Travaux d'art, musées et expositions. 4e volume, F/21/4466 Musées nationaux, organisation générale. Atelier de chalcographie et atelier de moulages, Paris.

En síntesis, este breve episodio de intercambio belga-francés de calcos da cuenta de una serie de problemáticas que se debaten a lo largo del capítulo. Por un lado, la acción tuvo entre las partes el tono de cooperación entre iguales que la Convención pregonaba, cada uno obtuvo un calco que era de interés. Ahora bien, por otro lado, ambos carecían de la potestad de posesión del original y, no obstante, pudieron instrumentalizar y hacer uso de la circulación de sus copias. El Louvre obtuvo el derecho de explotación de los yesos del *Auriga*, de forma tal que ejerció una serie de estrategias que fomentaron la asociación *Auriga* (copia)-Louvre en lugar del *Auriga* (original)-Delfos, no solo en el acrecentamiento de la fama de la escultura sino también en el rédito económico derivado de la venta de sus copias (dinero que iba directamente a la caja de la Réunion des Musées Nationaux y lejos estuvo de la pequeña isla griega).

En cambio, la operación de obtención del yeso belga de *Séptimo Severo* fue realizada en términos más amistosos entre un organismo estatal y un agente privado, de la misma nacionalidad. Pero, cabe notar que el ofrecimiento al Louvre fue también una forma de localizar la posesión de la famosa antigüedad al territorio belga: allí estaba el original, y sus copias eran las que viajaban.



En relación con esto, cabe preguntarse qué tipo de inserción en la circulación de intercambios tuvo el patrimonio propio de los Musées Royaux y los productos de su taller. No se puede soslayar la intencionalidad de la Commission Royale de expandir sus propias piezas a un círculo internacional de museos. Como afirma Montens: “De ahora en adelante, ya no se trataba solo de ofrecer modelos a los artistas, sino sobre todo de afirmar la posición de la joven nación que era Bélgica en el tablero de ajedrez europeo”.<sup>171</sup> Consolidar una “escuela de arte belga” implicaba una operación simultánea de toma de moldes de los monumentos propios y su exhibición en una diversidad de espacios que no solo fuesen nacionales, y así, insertarse en la geografía del canon.

En este sentido, no es casual que en la demostración técnica montada por Rousseau durante el congreso se haya mostrado una pieza de la iglesia de St. Leonard: no solo se eligió por las ventajas de disponibilidad y accesibilidad sino que también fue una explícita promoción del arte belga y de la calidad técnica de sus reproducciones, aspecto que también haría atractivo el consumo de sus copias. A continuación, Jean-Baptiste Rousseau nombraba todos los grandes monumentos del territorio que ya habían reproducido. No debemos olvidar que uno de los fines del congreso era generar una suerte de suscripción en común entre naciones de aquellos monumentos cuya toma de molde era demasiado costosa para compartir los gastos –y los calcos–. Inclusive, luego del evento, desde Bélgica se envió una lista de obras disponibles para el intercambio en la cual aproximadamente de 80 objetos solo dos –un *Discóbolo* y un Della Robbia– no pertenecían a fragmentos de monumentos belgas, más que nada iglesias.<sup>172</sup> De esta forma, podemos notar una clara intencionalidad de instalar el arte nacional en una escena internacional a través de las reproducciones. La pregunta era, ¿qué ventajas tendrían los museos extranjeros con la exhibición de arte belga? A través de ese consumo, ¿estaban accediendo y completando el canon?

---

<sup>171</sup> Montens, “La création d’une collection nationale de moulages en Belgique. Du musée des Plâtres à la section d’Art monumental des Musées royaux des arts décoratifs et industriels à Bruxelles”. “Désormais, il ne s’agissait plus seulement d’offrir des modèles aux artistes, mais surtout d’affirmer la position de la jeune nation qu’était la Belgique sur l’échiquier européen”. Una interesante investigación complementaria a estas cuestiones es la de Wijnsouw, quien en su libro *National identity...* analiza la constitución de la escultura belga desde el estudio del impacto de la cuestión nacional y sus tensiones en la práctica artística local y sus alcances internacionales. En ese sentido, el proceso de posicionamiento del arte belga se puede pensar desde estrategias de consolidación de su pasado artístico como canónico así como de su arte contemporáneo. Wijnsouw, *National Identity and Nineteenth-Century Franco-Belgian Sculpture*.

<sup>172</sup> Lista de Musée des échanges, “Reproductions d’œuvres du pays (Fonds des échanges)”. AN, Travaux d’Art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4461 Musées nationaux, organisation générale. Échanges, prêts, dépôts, réintégrations, réclamations, aliénations, déprédations et vols.

Así como sucedió entre la firma de la Convención y el congreso, luego de 1885 no se formalizaron los intercambios a través de redes institucionales como las deseadas. Por esa razón, en 1900, mientras se intercambiaba a *Séptimo Severo* por el *Auriga*, Henry Rousseau retomó la iniciativa de formalizar intercambios a través de un proyecto creación de una Office International d'Échanges Artistiques, que volvía a proponer una red institucional que fomentara los intercambios, solo que en este caso, una oficina centralizaría y administraría todos los pedidos y solicitudes.<sup>173</sup> Una vez más, se buscaba establecer una forma alternativa a la compra-venta de reproducciones y se afirmaba que cualquier pago en dinero estaba estrictamente proscripto. La novedad era que, gracias a la concentración de las operaciones en un mismo lugar, los intercambios no tendrían que ser de un museo a otro necesariamente sino que se generaría una suerte de fondo disponible en común, i.e. un museo A le podría dar un yeso a un museo B pero podría elegir una pieza de un museo C a cambio.

En parte, esta nueva proposición respondía a algunos inconvenientes derivados de intercambios sucedidos, de los cuales casualmente Rousseau tomaba un ejemplo con Francia, en este caso con el Musée de Sculpture Comparée:

Un ejemplo: nuestro museo tiene, como resultado de intercambios, una deuda de alrededor de 8.000 francos con el Musée de Sculpture Comparée de París; el arte belga está muy ampliamente representado en este último, su Dirección no encuentra, por el momento, objetos para elegir de nuestras colecciones para cubrir su crédito.<sup>174</sup>

En suma, la oferta belga era mayor que su demanda y eso afectaba de forma negativa su capacidad de reciprocidad al momento de plantear la circulación de reproducciones en términos de intercambios. De allí derivaban aún más desigualdades que atentaban contra las intenciones de cooperación originales de la Convención. Más aún, este tipo de desfase revela que, en algún punto, el arte belga no era concebido como necesario en el relato construido de las artes y no era una parte esencial en relación con el todo que

---

<sup>173</sup> Nota manuscrita facsímil de Henry Rousseau, "Projet de création d'un Office International d'Échanges artistiques", septiembre de 1900. AN, Travaux d'Art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4461 Musées nationaux, organisation générale. Échanges, prêts, dépôts, réintégrations, réclamations, aliénations, déprédations et vols.

<sup>174</sup> Carta de Henry Rousseau a Monsieur le Directeur, 7 de noviembre de 1900. AN, Travaux d'Art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4461 Musées nationaux, organisation générale. Échanges, prêts, dépôts, réintégrations, réclamations, aliénations, déprédations et vols. "Un exemple: notre Musée est, à la suite d'échanges, en dette d'environ 8000 f avec le Musée de Sculpture comparée de Paris; l'art belge étant très largement représenté dans ce dernier, sa Direction ne trouve plus, en ce moment, d'objets à choisir dans nos collections pour se couvrir de sa créance...".

representaba la esfera de lo canónico. Este aspecto fue reconocido por la parte francesa con una afirmación que revela la problemática de forma contundente:

¿Qué significaría esto para nosotros? Una notable invasión de tipos extranjeros, que por el contrario debería aparecer en nuestras Galerías solo para *comparar*, y en consecuencia en un *número limitado*. Por lo tanto, no tendríamos ninguna razón lógica para dar la bienvenida a estos tipos, ni suficientes espacios para presentarlos, y su intrusión tendría la doble desventaja de desviarnos del programa fijado a nuestras colecciones y de gravarnos con *modelos inutilizables*.<sup>175</sup>

Más allá de que la fuente provenga del Musée de Sculpture Comparée, es sumamente elocuente en cuanto a las reticencias francesas para con el compromiso con un sistema de intercambios. La fuente revela que la construcción del relato canónico que se estaba llevando a cabo era en clave comparativa. No se negaba que la parte belga debía tener una presencia, pero debía ser proporcional al todo –acepción del canon que hemos consignado en la Introducción–. Ni siquiera una colección especializada en monumentos arquitectónicos medievales encontraba utilidad en poseer demasiados modelos belgas del mismo periodo y estilo, de modo que podemos imaginar la falta de atractivo que estas piezas significarían para el Louvre, a pesar de poseer las intenciones de perpetuarse como un museo universal. El exceso de “modelos inutilizables” también posaba una amenaza sobre la posición canónica pensada en términos nacionales de lo francés. Una “invasión de tipos extranjeros” –que abarcaba a las obras medievales belgas pero ciertamente exceptuaba a otras como el *Séptimo Severo*– era lo último que se deseaba. De modo que, si bien el espíritu de la Convención daba a entender la existencia de un corpus universal y canónico de piezas artísticas, en la práctica, efectivizar ese canon significaba conseguir un balance entre lo universal y lo nacional, entre lo extranjero y lo propio para que, al fin y al cabo, prevaleciera lo segundo.

Asimismo, el problema radicaba en el carácter no monetario del intercambio porque esta operación encima implicaba una pérdida de dinero en costos de producción para la parte francesa. Esta preocupación fue expresada también por las autoridades del Louvre:

---

<sup>175</sup> Itálica propia. Carta de Edmond Haraucourt, Directeur du Musée de Sculpture Comparée a Monsieur le Directeur, 7 de diciembre de 1900. AN, Travaux d'Art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4461 Musées nationaux, organisation générale. Échanges, prêts, dépôts, réintégrations, réclimations, aliénations, déprédations et vols. “Qu'en résulterait-il pour nous? Un notable invasion de types étrangers, qui au contraire ne doivent figurer en nos Galeries qu'à titre de comparaison, et par conséquent en nombre restreint. Donc, nous n'aurions ni raison logique pour accueillir ces types, ni locaux suffisants pour les présenter, et leur intrusion aurait le double inconvénient de nous écarter du programme fixé à nos collections, et de nous encombre de modèles inutilisables...”.

Conceder gratuitamente a cualquier establecimiento calcos o estampas sería disminuir las ganancias y dificultar al mismo tiempo la ejecución de pedidos pagados. Por lo tanto, no me parece posible que el Louvre contribuya al trabajo planeado por la Office International des Échanges Artistiques.<sup>176</sup>

La primera epístola continuaba reafirmando esta oposición a la falta de una dinámica de compra y venta dado que, “En ese caso, por el contrario, tendríamos un beneficio material para vender las *épreuves* de nuestras colecciones y multiplicarlas, así como un beneficio artístico para difundir en el extranjero los tipos de nuestro arte nacional”.<sup>177</sup>

En conclusión, se recomendó que los Musées Nationaux no entraran en relaciones oficiales y la lógica económica fue preferida por encima de la cooperación diplomática de intercambios. Asimismo, mientras el arte belga fue rechazado como parte del canon, hay una asunción prácticamente automática de que el arte nacional francés merecía una presencia internacional y formaba parte efectiva del canon.

Dado lo antedicho, se puede notar que las relaciones entre la Commission Royale belga y la Administration des Beaux-Arts francesa adoptaron ciertas tensiones a pesar de haber efectivizado algunos intercambios. Para finalizar, cabe hacer una pequeña mención sobre la posición francesa general en relación con el congreso dado que se puede afirmar que este tipo de reservas y reticencias no fueron solo con Bélgica sino antes bien una actitud general que se adoptó. Luego del congreso, el representante francés Lafenestre realizó un informe dirigido al Sous-Secrétaire d’Etat en donde presentaba su evaluación respecto a la asistencia al evento y los posibles efectos positivos para Francia y “el progreso del arte nacional”. En esencia, celebraba el establecimiento de “relaciones fructíferas” y la activa participación de la Administration des Beaux-Arts. A su vez, resumía que el país se beneficiaría en tres aspectos:

---

<sup>176</sup> Carta de Antoine Héron de Villefosse a Monsieur le Ministre de l’Instruction Publique et des Beaux-Arts, 6 de octubre de 1900. AN, Travaux d’Art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4461 Musées nationaux, organisation générale. Échanges, prêts, dépôts, réintégrations, réclamations, aliénations, déprédations et vols. “Concéder gratuitement à des établissements quelconques des moulages ou des estampes ce serait diminuer les recettes et entraver en même temps l’exécution des commandes payées. Il ne me paraît donc pas possible de faire contribuer le Musée du Louvre à l’œuvre projetée par l’Office International des Échanges Artistiques”.

<sup>177</sup> Carta de Edmond Haraucourt, Directeur du Musée de Sculpture Comparée a Monsieur le Directeur, 7 de diciembre de 1900. AN, Travaux d’Art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4461 Musées nationaux, organisation générale. Échanges, prêts, dépôts, réintégrations, réclamations, aliénations, déprédations et vols. “Dans ce cas, nous aurions au contraire bénéfice matériel à écouler les *épreuves* de nos collections et à les multiplier, ainsi qu’un bénéfice artistique à répandu à l’étranger les types de notre art national”.

1. Proporcionar a nuestro país reproducciones de monumentos de arte, hasta ahora inéditos en Francia;<sup>178</sup>
2. Crear reproducciones importantes de monumentos de primer orden no ejecutados hasta la fecha, incluso en el extranjero, y que la asistencia pecuniaria de los diversos países interesados permitiría establecer a menores costos;
3. Aprovechar, a través de intercambios con los otros países, moldes producidos a gran costo durante muchos años, para la Francia.<sup>179</sup>

En síntesis, todas las ventajas se vinculaban con el fomento y enriquecimiento de las colecciones propias –de estrategia similar al South Kensington–, mientras que no había una referencia explícita a la expansión del arte francés en el exterior y su efecto sobre “el progreso del arte nacional”. Lafenestre concluía su informe con la propuesta de crear algún tipo de departamento u organismo que pudiese encargarse de las cuestiones antedichas.<sup>180</sup> Hacia diciembre de 1885, a través de un decreto del *Ministre de l’Instruction Publique des Beaux-Arts et des Cultes* se creó el *Service des Échanges Internationaux des Reproductions d’Objets d’Art*, dependiente del *Bureau des Musées et Expositions*, cuyo fin era centralizar los intercambios internacionales y encargarse de la correspondencia derivada del congreso.<sup>181</sup> Más allá de que por el momento no se han relevado o encontrado fondos de archivos de este organismo, y no se puede reconstruir su accionar, se puede especular que no se llevó a cabo un programa específico. Más

---

<sup>178</sup> Cabe mencionar que el *Musée de Sculpture Comparée* ya se había inaugurado en 1882 y que las relaciones institucionales de intercambio con este museo fueron más fluidas.

<sup>179</sup> Reporte de Georges Lafenestre a Monsieur le Sous-Secrétaire d’Etat, 1885. AN, Travaux d’Art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4461 Musées nationaux, organisation générale. Échanges, prêts, dépôts, réintégrations, réclamations, aliénations, déprédations et vols. “1. Fournir à notre pays des reproductions de monuments d’art, jusqu’à ce jour inédits en France; 2. Créer des reproductions importantes de monuments de premier ordre inexécutés jusqu’à ce jour, même à l’étranger, et que le concours pécuniaire des divers pays intéressés, permettrait d’établir à moins de frais; 3. Tirer parti, à l’aide d’échanges en nature, avec les autres pays, des moules exécutés à grand frais depuis de longues années, par la France”.

<sup>180</sup> En otra comunicación por parte de Bélgica, se informaba sobre la adhesión de los otros países participantes y qué organismos o divisiones encararían la tarea de poner en práctica lo establecido en el congreso: para Inglaterra, el Secretario del Departamento de Ciencia y Artes; para Austria, el Dr. Leller, jefe de sección del Ministro Imperial y Real de Asuntos Religiosos e Instrucción Pública, a cargo del Departamento de Bellas Artes, en Viena; para Italia, la Dirección General de Antigüedades y Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública; para Prusia, la Dirección General de los Museos Reales, en Berlín; para los Países Bajos, el Encargado de Negocios, Barón de Heckeren; y para Austria-Hungría la creación de una comisión. Carta de Henry Rousseau a Georges Lafenestre, 27 de diciembre de 1886. AN, Travaux d’Art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4461 Musées nationaux, organisation générale. Échanges, prêts, dépôts, réintégrations, réclamations, aliénations, déprédations et vols.

<sup>181</sup> Arrêté del *Ministre de l’Instruction publique des Beaux-Arts et des Cultes*, diciembre de 1885. AN, Travaux d’Art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4461 Musées nationaux, organisation générale. Échanges, prêts, dépôts, réintégrations, réclamations, aliénations, déprédations et vols.

aún, en relación con los intercambios, se dio una suerte de descoordinación y conflicto de intereses entre diferentes sectores de la Administration des Beaux-Arts.

De hecho, al reseñar las fuentes provenientes del Louvre, en general se detecta una reticencia ante los intercambios y se tiende a privilegiar el propio interés de la institución en detrimento de una idea de expansión internacional del arte de su propia colección. Por ejemplo, ya desde antes del congreso se habían presentado ciertas reservas en la donación de catálogos del Louvre ante la potencial incapacidad de reciprocidad de los museos internacionales y que, en el caso de aquellos que en efecto habían respondido, los ejemplares que habían llegado eran “desafortunadamente muy raros”.<sup>182</sup>

Más adelante, desde los Musées Nationaux siquiera se reconoció la existencia de un servicio constante de intercambios. En 1887, arribó del Consul Général una suerte de encuesta de preguntas hechas por M. Obreen, Directeur Général du Musée Royal de Amsterdam, para averiguar sobre el funcionamiento del taller de calcos del Louvre. Una de las preguntas refería a la existencia efectiva de un servicio regular de intercambios de calcos entre museos extranjeros, ante lo cual la respuesta fue contundente:

Este servicio no existe. Podrían realizarse algunos intercambios, con la autorización de la Administración superior, pero, dado que el Louvre no posee un museo de copias, estos intercambios difícilmente podrían tener lugar para proporcionar algunos puntos de comparación raros.<sup>183</sup>

Más aún, en otra carta se hacía una referencia concreta a la falta de acción post-congreso:

...las propuestas adoptadas en Bruselas en 1885 solo tienen el carácter de deseos, que los diputados recomendaron a la atención de sus gobiernos y que hasta ahora no han sido objeto de un acuerdo entre los firmantes interesados. Agregué que, bajo estas condiciones, no se organizó una comisión especial en Francia para entrar en contacto con las comisiones de intercambio artístico que se han creado en el extranjero.<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> Carta de Joseph-Alexis Nicod de Ronchaud, Directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre a Monsieur Kaempfen, Directeur des Beaux-Arts, 26 de marzo de 1885. AN, Travaux d'Art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4461 Musées nationaux, organisation générale. Échanges, prêts, dépôts, réintégrations, réclamations, aliénations, déprédations et vols.

<sup>183</sup> Carta de Joseph-Alexis Nicod de Ronchaud, Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre a Monsieur Kaempfen, Directeur des Beaux-Arts, 11 de marzo de 1887. AN, Travaux d'Art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4466 Musées nationaux, organisation générale. Atelier de chalcographie et atelier de moulages. “Réponse.- Ce service n'existe pas. Quelques échanges pourraient avoir lieu, avec l'autorisation de l'Administration supérieure, mais, le Louvre ne possédant pas de musée de copies, ces échanges ne pourraient guère avoir lieu que pour fournis quelques rares points de comparaison”.

<sup>184</sup> Carta de autoría ilegible a Monsieur le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, 21 de enero de 1895. AN, Travaux d'Art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4461

De esta forma, podemos notar que, en general, no hubo un interés activo por los agentes institucionales franceses de establecer una dinámica de intercambios, al menos no una de tipo formal y con un manejo institucional, y que el decreto de creación del Service des Échanges Internationaux des Reproductions d'Objets d'Art no derivó en un accionar programático, inclusive, se puede poner en duda su existencia. Como resume Rionnet al respecto:

Francia participó, conforme a las prescripciones adoptadas, sin embargo, no mostró una gran iniciativa, a diferencia de Bélgica. El modo de gestión adoptado y la supervisión de la RMN [Réunion des Musées Nationaux] desde 1895 limitaron las posibilidades de acción al prohibir las concesiones libres.<sup>185</sup>

En definitiva, la serie de episodios derivados a partir de la Convención permite dar cuenta de que las copias en general, y los calcos en particular, fueron objetos concebidos como necesarios y se buscó fomentar su circulación a través del intercambio. Su posesión y exhibición fue funcional a una idea de progreso. También fueron objetos de debate en cuanto al tipo de circulación que debían tener. Mientras se buscó fomentar intercambios fruto de una cooperación internacional, la dinámica económica se concibió como una amenaza y finalmente resultó ser un aspecto de relevancia ineludible.

Asimismo, hubo un desequilibrio entre las intencionalidades planteadas en el documento firmado y su puesta en práctica. Ya la carta de invitación al congreso de 1885 advertía que:

Además, es indiscutible que cada nación no tiene el mismo interés en estos intercambios y que no pueden beneficiarse de ellos en igual medida. Sin embargo, no se puede reconocer que la prosperidad del arte está íntimamente vinculada al sistema de intercambios establecido desde 1867.<sup>186</sup>

---

Musées nationaux, organisation générale. Échanges, prêts, dépôts, réintégrations, réclamations, aliénations, déprédations et vols. “J'ai, d'ailleurs, fait connaître à M. Le Ministre des Pays Bas à Paris, en réponse à la demande dont je vous ai saisi le 18 juillet dernier, que les propositions arrêtés à Bruxelles en 1885 n'ont en que le caractère des vœux, que les Délégués ont recommandé à l'attention de leur Gouvernements et qu'elles n'ont pas fait jusqu'ici l'objet d'un accord entre les [sujets] intéressées. J'ai ajouté que, dans les conditions, aucune commission spéciale n'était organisée en France pour entrer en relation avec les commissions d'échanges artistiques qui ont [...] être créés à l'étranger”.

<sup>185</sup> Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre*, 72. “La France y participa, se conformant aux prescriptions adoptées, toutefois elle ne fit pas montre d'une grande initiative contrairement à Belgique. Le mode de gestion adopté et la tutelle de la RMN à partir de 1895, limitaient les possibilités d'action en interdisant les concessions gratuites”.

<sup>186</sup> Copia de carta de M. le Baron Beyens, Ministre de Belgique à Paris a M. le Ministre des Affaires Etrangères, 15 de abril de 1885. AN, Travaux d'Art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4461 Musées nationaux, organisation générale. Échanges, prêts, dépôts, réintégrations,

Evidentemente, ya desde el principio se detectaron inequidades en cuanto a las naciones beneficiadas y las perjudicadas. Mientras Inglaterra –o el South Kensington y Henry Cole– fue el principal agente propulsor de la Convención, su influencia se diluyó luego de su firma para dar lugar a una mayor preeminencia de Bélgica, que gracias a la creación de la Commission Royale Belge des Échanges Internationaux fue el país que más ejerció un accionar programático y enmarcado por una esfera institucional. Dentro de ese ajedrez de naciones, Francia, a través de la Administration des Beaux-Arts, los Musées Nationaux y el Louvre, mantuvo una posición de cautela ante la proliferación de intercambios. Como analizaremos en el próximo capítulo, el propio Atelier de Moulage debía lidiar con una serie de problemas de organización y administración lo cual dificultaba abocar la producción de calcos con un fin de intercambio en vez de ventas.

Finalmente, se puede discutir inclusive la legalidad diplomática de los documentos producidos y afirmar que la Convención de 1867 y el congreso de 1885 se presentaron más como intenciones o voluntades ideales de cooperación antes que un programa efectivo a ser cumplido. No obstante, su relevancia radica en el hecho de que se generó un marco conceptual respecto a las copias junto con una idea de intercambio que perduraría como una especie de “entente de yesos”. Entente que, al fin y al cabo, reveló una serie de desigualdades y se inscribió en una dinámica de funcionamiento, difusión y consolidación de un canon.

---

réclamations, aliénations, déprédations et vols. “Il est, d'ailleurs, incontestable que chaque nation n'a point le même intérêt à ces échanges et qu'elles ne peuvent en bénéficier dans une égale mesure. Toutefois, on ne saurait reconnaître que la prospérité de l'art est intimement liée au système des échanges établi depuis 1867”.



## Capítulo 2. Las Victorias de Samotracia I. El Louvre y el establecimiento de una nueva obra maestra a través de sus copias escultóricas (1863-1891)

### Introducción

¿Cómo surge una nueva obra maestra? El canon estético se sostiene sobre el aparente valor fijo y atemporal de un corpus de objetos modélicos que se combina con un flujo de ejemplares que ingresan –y salen– de la esfera canónica. En el caso del arte de la Antigüedad grecorromana, o el canon clásico, el repertorio de obras maestras se mantuvo relativamente estable. La frase de apertura del libro clave de Haskell y Penny, *Taste and the Antique*, explicita esta cuestión: “Durante varios siglos, todo aquél que se adjudicaba un nivel de gusto aceptaba que la cumbre de la creación artística se había alcanzado en un número limitado de esculturas antiguas”.<sup>187</sup>

El objetivo de este capítulo es analizar la canonización de la *VS*, un descubrimiento de la segunda mitad del siglo XIX que se incorporó exitosamente a ese número limitado de esculturas antiguas “cumbre”. El acrecentamiento de su fama estuvo signado por la atención que suscitó desde la investigación arqueológica y la política museográfica del Louvre los cual, en conjunto, generó un relato de valor del original. Este proceso estuvo acompañado por la producción y el intercambio de sus calcos. La *VS* se yergue como un caso de estudio clave dado que permite examinar a través de un ejemplo concreto el complejo engranaje original-copia y su estrecha relación con el funcionamiento y la consolidación del canon. En relación con esto, también es menester indagar en la agencia de algunos de los personajes que intervinieron en la fortuna crítica de la *VS* y que fomentaron su fama desde el interior del Louvre y cómo y para qué hicieron uso de sus calcos.

Estas copias no fueron meros complementos de la escultura sino que se insertaron activamente en un entramado de producción de conocimiento científico (y subsecuente valoración) de la pieza a través de la generación de los derivados objetuales de reconstrucciones y reducciones. Asimismo, estos objetos fueron instrumentalizados políticamente dado que se intercambiaron para consolidar vínculos internacionales

---

<sup>187</sup> Haskell y Penny, *Taste and the Antique*, xiii. “For many centuries it was accepted by everyone with a claim to taste that the height of artistic creation had been reached in a limited number of antique sculptures”.

dentro del ámbito de la arqueología. En este sentido, se investigan problemáticas relativas al capítulo anterior en tanto el intercambio adquirió un cariz político de diplomacia y cooperación. Aunque, a su vez, enmascaraba una disputa por el poder y la legitimación de posesión del original y el control sobre la producción y el flujo de sus copias.

Una primera sección reconstruye las circunstancias del descubrimiento de la *VS* por parte de Charles Champoiseau haciendo hincapié en los primeros debates por la valoración de la escultura y por su restauración y exhibición al interior del Louvre. En general, la bibliografía sobre la *VS* se ha concentrado en tres aspectos: estudiar su iconografía, estilo y emplazamiento en el periodo antiguo;<sup>188</sup> analizar su materialidad y factura en función de su conservación y restauración;<sup>189</sup> y finalmente reseñar su historia a partir de su descubrimiento.<sup>190</sup> Dentro de esta última categoría, la investigación de la conservadora del Louvre, Marianne Hamiaux, se toma como principal referencia y punto de partida para apoyar y complementar las argumentaciones propias respecto a la intervención de las copias de la *VS*.

La segunda sección analiza las primeras derivaciones objetuales de la *VS* a través de reconstrucciones y reducciones. En principio, estas se insertaron dentro de un debate erudito de círculos de arqueología en función de la investigación de la historicidad de la pieza, lo cual contribuyó al fomento de su fama. No obstante, se puede notar que terminaron desbordando dichos ámbitos ya que también se convirtieron en productos que tuvieron un mercado; lo cual sucedió especialmente con las reducciones ya que fueron objetos clave dentro del esquema productivo y mercantil del AMML.

Finalmente, la tercera sección explora cómo los calcos de la *VS* fueron regalos diplomáticos funcionales a una política de refuerzo de la posesión del monumento por parte de Francia, dado que sirvieron para continuar explorando la isla de Samotracia y poder adueñarse de sus descubrimientos. En particular, se considera indagar la relación del Louvre –vía Champoiseau– con la administración otomana –ejercida por el Museo Imperial Otomano (Müze-i Hümayun) y su director, Osman Hamdi Bey– y cómo los

---

<sup>188</sup> Lehmann, *Samothracian Reflections; Aspects of the Revival of the Antique*; Mark, “The Victory of Samothrace”; Palagia, “The Victory of Samothrace and the Aftermath of the Battle of Pydna”; Stewart, “The Nike of Samothrace: Another View”; Hamiaux, Martínez, y Laugier, *La Victoire de Samothrace. Redécouvrir un chef-d’œuvre*.

<sup>189</sup> Hamiaux, “La Victoire de Samothrace en restauration: gros plan sur la cuvette d’encastrement”; Hamiaux, Martínez, y Laugier, *La Victoire de Samothrace. Redécouvrir un chef-d’œuvre*; Hamiaux, “La Victoire de Samothrace”; Martínez, “La restauration de la Victoire de Samothrace”.

<sup>190</sup> Hamiaux, “La victoire de Samothrace”; Hamiaux, Martínez, y Laugier, *La Victoire de Samothrace. Redécouvrir un chef-d’œuvre*; Maingon, “Le Louvre et la propagande”.

calcos mediaron en las tensiones y disputas por las misiones arqueológicas en Samotracia. Es menester aclarar que las fuentes documentales empleadas para dicho fin son de origen francés, de modo tal que se hace hincapié en la agencia y estrategia política de esa parte. No obstante, cabe notar que un vasto estado de la cuestión que analiza la política de antigüedades del Imperio Otomano en el periodo habilita a atisbar una serie de afirmaciones sobre la contrapartida otomana del asunto.<sup>191</sup>

Así, se analizan las formas en las que los calcos contribuyeron activamente a la canonización de la *VS*. Este proceso previo a la fama indiscutida de la escultura, tiene como contracara el hecho de que la *VS* se convirtió en un producto mercantil que no fue solo un ejemplar más dentro de un catálogo de ventas sino antes bien fue un verdadero *best seller* dentro del canon disponible en yeso.

### **La primera Victoria. Hacia una nueva *chef d'œuvre* (1863-1884)**

Samotracia, 1863. «*Monsieur, nous avons trouvé une femme!*».<sup>192</sup> La exclamación pronunciada en griego por un peón que trabajaba en una excavación de una pequeña isla se convirtió en una de las frases icónicas dentro del episodio del descubrimiento de lo que sería una nueva obra maestra: la *Victoria de Samotracia (VS)*.

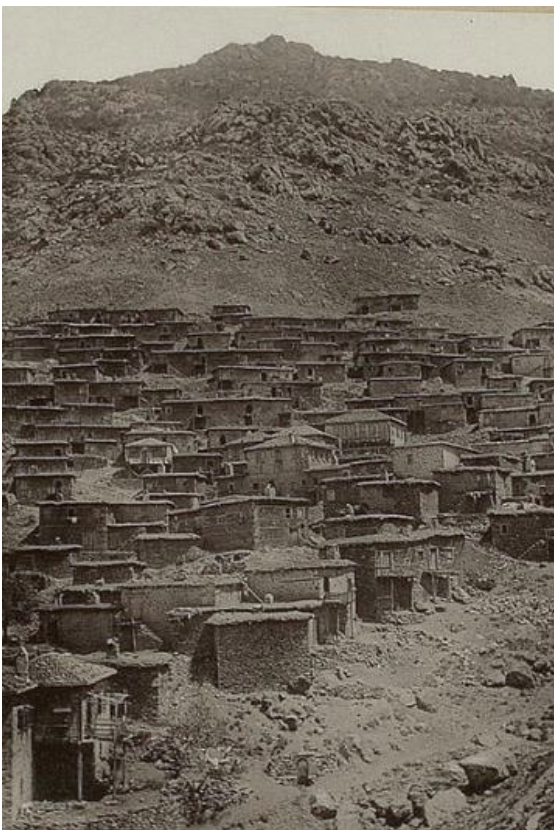
Una serie de fotografías de 1873 tomadas por la misión arqueológica austríaca dirigida por el arqueólogo alemán Alexander Conze (1831-1914) permite evocar el entorno y el contexto de las excavaciones llevadas a cabo una década antes (**Figs. 4.a, 4.b y 4.c**). El mar Egeo de trasfondo, una serie de construcciones de los habitantes locales, y ruinas antiguas dispersas era el paisaje dominante. La isla de Samotracia, de dominio otomano desde 1457, caracterizada como “estéril y sin puertos, [que] jamás ha

---

<sup>191</sup> Algunas de las principales referencias bibliográficas son: Shaw, *Possessors and possessed*; Du Crest, *De Paris à Istanbul, 1851 - 1949*; Çelik, *About antiquities*; Tütüncü Çağlar, “The historiography of Ottoman archaeology: a Terra Incognita for Turkish archaeologists”. No obstante, es curioso notar que ninguna de estas investigaciones generales siquiera mencionan el caso de Champoiseau y la *VS*.

<sup>192</sup> Champoiseau, Charles. «La Victoire de Samothrace». *Revue Archéologique* 21, n.º 39 (enero de 1880), 12.

tenido importancia ni política ni comercial”,<sup>193</sup> y como “nada más que un nombre sobre los mapas”, pasó a ser “una de las islas más conocidas del archipiélago”.<sup>194</sup>



---

<sup>193</sup> O. R. «Archäologische Untersuchungen auf Samothrake (Recherches Archéologiques à Samothrace, ouvrage publié, par MM. A. Conze, A. Hauser et G. Niemann. Vienne, Gerold, 1875. 1 vol. in-folio de 92 pages et 72 planches)». *Gazette des Beaux-Arts* 266, n.º XIII (abril de 1876), 590. “Stérile et sans ports, elle n'a jamais eu d'importance ni politique ni commerciale”.

<sup>194</sup> Reinach, Salomon. «La Victoire de Samothrace». *Gazette des Beaux-Arts* 404, n.º V (1 de febrero de 1881), 90. “...n'est plus qu'un nom sur les cartes. (...) Aujourd'hui, Samothrace est une des îles les mieux connues de l'Archipel”.



**Figura 4.** a. “Blick auf das Meer. Vom Grossen Thore (a) Aus” [“Vista al mar. Desde gran puerta (a)”]; b. “Partie aus dem dorfe” [“Lotes del pueblo”]; c. “Blick auf den Hagios Georgios. Vom ruinenplatze a aus” [“Vista de Hagios Georgios”]. Fotografías. Publicado en: Conze, Alexander, Alois Hauser, y George Niemann. *Archäologische Untersuchungen auf Samothrake*. Wien: Druck und Verlag von Carl Gerold’s sohn, 1875.

El desentierro del mármol estuvo dirigido por el cónsul francés Charles Champoiseau (1830-1909), a quien la historia –y él mismo– le adjudicó el papel de único y verdadero descubridor. Un artículo publicado por el diplomático en la *Revue Archéologique* de 1880 relataba las peripecias del primer encuentro con la *VS* e introducía la anécdota de la frase luego de arrogarse una primera percepción de la pieza: “...mis ojos se detuvieron sobre un muy bello fragmento de mármol blanco, apenas emergiendo del suelo, (...) que yo reconocí, luego de haberla desenterrado yo mismo, que era un seno de mujer del más admirable trabajo”.<sup>195</sup>

Ya desde las primeras impresiones, Champoiseau expresó un tono de admiración y apreciación por la escultura que la describió como “...casi intacta y tratada con un arte que nunca he visto, superado en ninguna de las bellas obras griegas que conozco”,<sup>196</sup> y la atribuyó a “uno de los mejores discípulos de Lisipo”.<sup>197</sup> De esta forma, ya se anticipaba el potencial estatuto de *chef d’œuvre* de la escultura e inclusive se realizaba

<sup>195</sup> Champoiseau. «La Victoire de Samothrace», 12. “...mes yeux s’arrêtèrent sur un très beau fragment de marbre blanc, émergeant à peine du sol, à cinquante mètres environ, sud-est, de la stoa, que je reconnus, après l’avoir déterré moi-même, être un sein de femme du plus admirable travail”.

<sup>196</sup> Citado en Hamiaux, “La Victoire de Samothrace”, 155. “...est presque intact et traité avec un art que je n’ai jamais vu surpassé dans aucune des belles œuvres grecques que je connais”.

<sup>197</sup> Champoiseau. «La Victoire de Samothrace», 17.

una asociación de valor con el periodo clásico del arte antiguo griego, a pesar de que la datación de la obra luego fue ajustada en torno al 190 a. C. del periodo helenístico.

Si bien la escultura fue descubierta en territorio otomano, rápidamente sus partes fueron embaladas junto a otros objetos y transportadas a Francia vía Constantinopla.<sup>198</sup> En ese momento, el Imperio Otomano todavía no había comenzado a ejecutar una política definida respecto a la salida de antigüedades de su territorio –recién en 1869 se redactó un primer edicto imperial que lidiaba con el manejo de objetos arqueológicos–, de modo que no se presentaron mayores obstáculos legales en relación con la extracción de los descubrimientos samotracios.

Es menester remarcar que desde un principio Champoiseau fue explícito en cuanto al hecho de que el destino final de sus descubrimientos era Francia y, más específicamente, el Louvre. Algunas de estas referencias tenían como objetivo obtener un reembolso de unos 2.000 francos que el cónsul había costado como gastos de locación durante la misión: “...creo que, dado que el Musée du Louvre se beneficia de mi trabajo, es correcto que me compense mis gastos”.<sup>199</sup> Otras declaraciones perseguían la aprobación de fondos para realizar excavaciones a futuro y profesaban afirmaciones más evidentes respecto al destino final del Louvre de los objetos descubiertos. Un documento dirigido directamente a Napoleón III y redactado por el cónsul mientras oficiaba en la actual ciudad de Plovdiv (Bulgaria) expresó esta cuestión en términos de una exaltación política y nacionalista. Explorar Samotracia y otros territorios otomanos era esencial para “enriquecer a Francia” (o al Segundo Imperio) y prestaría un servicio inmenso al arte, la ciencia y la patria. Por su parte, el Louvre se convertiría en un “museo único en el mundo” y en la institución líder en cuanto a la posesión de arte antiguo griego –a punto tal de inclusive superar a sus rivales británicos–:

El Musée du Louvre, tan rico en todos los demás aspectos, tiene, sin embargo, pocas antigüedades griegas (...). Creo que sería fácil reunir casi todo lo que queda en este género y, por lo tanto, dotar, a bajo costo, a Francia de una colección que deje muy atrás a la tan reconocida del Museo Británico.<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> El transporte estuvo a cargo del navío *L' Ajaccio* que desembarcó en Constantinopla el 13 de mayo de 1863, allí las cajas fueron expedidas por los Servicios Marítimos de Mensajerías Imperiales hasta el Pireo y finalmente fueron transbordadas a *La Gorgone* que llegó a la ciudad francesa de Toulon el 24 de agosto de 1863. Hamiaux, “La Victoire de Samothrace”, 163.

<sup>199</sup> Carta de Charles Champoiseau a le Comte de Niewerkerque, 18 de diciembre de 1863. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A), 20140044/7, Origines et échanges. “Je crois cependant que, puisque le Musée du Louvre profite de mes travaux il est juste qu’il m’indemne de mes dépenses”.

<sup>200</sup> Manuscrito “Lire” de Charles Champoiseau a Sa Majesté l’Empereur Napoléon III, 26 de diciembre de 1864. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée

Al parangonarse con el British Museum se pueden evocar reminiscencias implícitas al momento de competencia suscitado por el arribo de los mármoles del Partenón a Londres versus el descubrimiento de la *Venus de Milo* en la primera mitad del siglo.<sup>201</sup> No obstante, es interesante notar el carácter de necesidad y falta de arte antiguo griego (el canon) que el Louvre todavía tenía y debía construir, y como era el territorio otomano el que podría suplir dichas falencias. La inclusión de ese tipo de repertorio en las colecciones del museo reforzaría su posesión del canon, que estaba fuertemente basado en la atribución del arte de la antigua Grecia como la cultura proto- y pan-Europea.<sup>202</sup>

París, 1863. Al interior del Louvre, se generaron algunas reservas respecto a los descubrimientos de Champoiseau por parte del Conservateur de turno Longpérier, más que nada provocadas por la demora en el arribo de los objetos y la incertidumbre del valor y belleza de la dama alada, que recién se pudo develar hacia mayo de 1864. En este sentido, Hamiaux plantea la existencia de una tensión entre un Longpérier que ofició de “experto” contra un Champoiseau “arqueólogo amateur”.<sup>203</sup>

Primero, el conservador del Louvre expresó sobre el cónsul “considerables dudas sobre su competencia arqueológica” a pesar de atribuirle “buena fe”, dado que “los viajeros se apresuran a exagerar el valor de los objetos antiguos que descubren”.<sup>204</sup> Luego de que las cajas llegaran al museo, Longpérier avaló y recomendó los fondos para Champoiseau ya que, a pesar de que “el embalaje estaba hecho con una deplorable negligencia”, la escultura “cuya parte superior entera está rota, es extremadamente bella”.<sup>205</sup>

---

du Louvre (Série A), 20140044/7, Origines et échanges. “Le Musée du Louvre, si riche sous tous les autres rapports, possédé cependant, peu d'antiquités grecques [...]. Il serait facile je crois, de rassembler presque tout ce qui reste en ce genre et de doter ainsi, à peu de frais, la France d'une collection laissant bien loin celle si renommée du British Museum”. Se desconoce si estas palabras llegaron efectivamente a Napoleón III.

<sup>201</sup> Jockney, “The Venus de Milo: Genesis of a Modern Myth”, 226; Schvalberg, *Le modèle grec dans l'art français*, 40–42.

<sup>202</sup> Shaw, *Possessors and possessed*, 38.

<sup>203</sup> Hamiaux, “La Victoire de Samothrace”, 161.

<sup>204</sup> Carta de Adrien de Longpérier a Monsieur le Surintendant, 29 de diciembre de 1863. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A), 20140044/7, Origines et échanges. “...les voyageurs sont prompts à s'exagérer la valeur des objets antiques qu'ils découvrent”.

<sup>205</sup> Carta de Adrien de Longpérier a Monsieur le Surintendant, 11 de mayo de 1864. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A),

Unos meses después de la llegada de la *VS*, se reportaba que la figura estaba montada en un zócalo en vías de comenzar a ser reconstruida, ensamblada y restaurada; por ejemplo, se comentaba que de las alas había por lo menos 200 pedazos.<sup>206</sup> A partir de 1866, la *VS* estuvo localizada en la Salle des Caryatides (**Fig. 5**), en donde permaneció por unos doce años. Alrededor de 1880, se registraba en la Salle du Tibre (**Fig. 6**).<sup>207</sup> Estas primeras ubicaciones dentro de la museografía del Louvre no hacían hincapié en el destaque de la escultura y también incidieron en su relativa fama durante esa primera época. Un artículo de la *Gazette des Beaux-Arts*<sup>208</sup> del helenista y conservador del Musée d'Archéologie Nationale, Salomon Reinach (1858-1932), escrito *a posteriori*, comentaba sobre la situación: la *VS* fue “...primero recibida con indiferencia por el público, colocada durante mucho tiempo, en un estado de mutilación triste, al final de una de las habitaciones más oscuras del Louvre”.<sup>209</sup>

---

20140044/7, Origines et échanges. “L’emballage a été fait avec une déplorable négligence” y “Cette statue dont toute la partie supérieure est brisée est extrêmement belle”.

<sup>206</sup> Nota manuscrita, septiembre 1864. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A), 20140044/7, Origines et échanges.

<sup>207</sup> Hamiaux, “La Victoire de Samothrace”, 169.

<sup>208</sup> Cabe mencionar que la *Gazette*, fundada en 1859 por Charles Blanc, fue una publicación clave para la vulgarización del conocimiento científico y las novedades arqueológicas. Cfr. Schvalberg, *Le modèle grec dans l’art français*, 175.

<sup>209</sup> Reinach. «La Victoire de Samothrace», 91. “...accueilli d’abord avec indifférence par le public, placé longtemps, dans un état de mutilation lamentable, au fond d’une des salles les plus obscures du Louvre”.





**Figura 5.** *[Primera presentación de la Victoria de Samotracia en la Salle des Caryatides del Musée du Louvre]*, 1866. Fotografía. Archives Audiovisuelles de la Recherche, París. Publicado en: *A closer look at the Victory of Samothrace* <[http://musee.louvre.fr/oal/victoiredesamothrace/victoiredesamothrace\\_acc\\_en.html](http://musee.louvre.fr/oal/victoiredesamothrace/victoiredesamothrace_acc_en.html)> (acceso 18/1/2021).



**Figura 6.** *Fig. 52. La Victoire de Samothrace dans la Salle du Tibre.* Fotografía. Publicado en: Hamiaux, Marianne, Jean-Luc Martinez, y Ludovic Laugier. *La Victoire de Samothrace. Redécouvrir un chef-d'œuvre.* Paris: Musée du Louvre, 2014, 75.

En paralelo, también surgieron una serie de acepciones negativas sobre la *VS*, como por ejemplo críticas expresadas por parte de otra misión francesa a Samotracia en 1865 dirigida por G. Deville y E. Coquart que la clasificaron como “una mediocre figura decorativa de una época baja”.<sup>210</sup> Asimismo, el Conservateur Adjoint –y amigo de Napoleón III– Wilhelm Fröhner (1834-1925) expresó que “el Emperador jamás ha venido a ver la escultura, cuya calidad excepcional no fue reconocida al principio”.<sup>211</sup> No obstante, a continuación, Fröhner fue el primero en incluir la escultura en una catalogación del Louvre de 1869. Allí, la describió como “una magnífica escultura colosal” que “si bien data de la época de los sucesores de Alejandro, esta escultura admirable se encuentra muy cerca del gran estilo de la escuela de Fidias”.<sup>212</sup> De esta forma, se puede notar que al principio hubo una convivencia entre algunas apreciaciones negativas y un consenso respecto a la excepcional belleza y calidad de la escultura que tendió a asociarla con el periodo clásico, aún cuando ya se apreciaba que su datación no correspondía con ese momento.

Otro de los hechos clave dentro de la historia de la *VS* fue el descubrimiento de su base en forma de navío, dado que la asociación galera-Victoria hicieron de la escultura aislada un conjunto monumental, del cual el factor del espacio circundante pasó a ser un elemento relevante para su estudio y exposición.<sup>213</sup> Los fragmentos de la galera habían permanecido en Samotracia y fueron transportadas por Champoiseau durante una segunda misión a la isla en 1879, llegando al Louvre 23 bloques y nuevas piezas dispersas de la escultura hacia octubre de ese mismo año.<sup>214</sup> En ese momento, ya Longpérier había abandonado su puesto en el museo en 1870 para ser reemplazado como Conservateur des Antiques et de la Sculpture Moderne por el filósofo y arqueólogo Félix Ravaisson (1813-1900). Con el arribo del envío de Champoiseau, el nuevo conservador expresó que: “La Victoria será re-emplazada en su pedestal original

---

<sup>210</sup> Citado en Hamiaux, “La Victoire de Samothrace”, 177.

<sup>211</sup> Citado en Hamiaux, 165.

<sup>212</sup> Fröhner, Wilhelm. *Notice de la sculpture antique du Musée National du Louvre*. Paris: Typographie Charles de Mourgues Frères, 1878, 434. “Bien qu'elle date de l'époque des successeurs d'Alexandre, cette admirable sculpture se rapproche tout à fait du grand style de l'école de Phidias”.

<sup>213</sup> En la misión Conze de 1875, el arquitecto Hauser comenzó a explorar los restos del edificio de la Victoria y fue quien sugirió que la base del monumento podría tratarse de un navío. Una vez identificada como una galera, realizó una asociación con una serie de monedas de la época de Demetrio Poliorcetes que terminó de confirmar la relación. Hamiaux, “La Victoire de Samothrace”, 182.

<sup>214</sup> Carta de Charles Champoiseau a Monsieur Barbet de Jory, Directeur des Musées Nationaux, 29 de agosto de 1879. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A), 20140044/7, Origines et échanges.

y formará la pieza de escultura más importante del departamento de Antigüedades en términos de masa y una de las primeras en cuanto a belleza”.<sup>215</sup> Ravaisson fue un agente clave dentro del proceso de valorización de la obra ya que se dispuso a realizar su gran reconstrucción y restauración entre 1880 y 1883, etapa durante la cual estuvo emplazada en la Cour du Sphinx (**Fig. 7**).



**Figura 7.** A. Dujardin, *La Victoire de Samothrace, essai de montage cour du Sphinx*, ca. 1879-1880. Épreuve argentique, 18000 x 24000. Musée du Louvre, Paris. © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / image musée du Louvre. Fuente: RMN Images d’art

En paralelo, se debatía la ubicación final del monumento. Por ejemplo, el Conservateur de la Sculpture Grecque et Romaine a partir de 1881, Antoine Héron de Villefosse (1845-1919), opinaba: “Ningún lugar en el museo parecía satisfactorio. Todo

---

<sup>215</sup> Citado en Hamiaux, “La Victoire de Samothrace”, 187. “La Victoire sera replacée sur son piédestal original et formera avec lui le morceau de sculpture le plus important du département des Antiques quant à la masse et l’un des premiers quant à la beauté”.

estaba abarrotado; en ninguna parte había espacio para esta instalación”.<sup>216</sup> Champoiseau, por su parte, informaba que el monumento demandaba una visión desde lejos y de abajo hacia arriba,<sup>217</sup> y apoyaba su traslado a una escalera que formaría un “conjunto grandioso, probablemente único en el mundo”.<sup>218</sup> Finalmente, hacia 1883 la forma final de la *VS* se concretó gracias al emplazamiento del monumento en las escaleras Daru, construidas por Napoleón III, en donde se encuentra hasta el día de hoy. La nueva disposición fue celebrada por la prensa, “...de repente admirada universalmente”,<sup>219</sup> la *Gazette des Beaux-Arts* afirmó que “...fue un concierto de alabanza en el que no se alzó una voz discordante”,<sup>220</sup> y *Le Figaro* anunció que “...es hoy [el monumento] más remarcable que posee el Musée du Louvre”.<sup>221</sup>

Este breve recorrido de valoración crítica, junto con la continuación de las labores arqueológicas en Samotracia a través de diversas misiones (Champoiseau, 1879, 1883 y 1891, Conze, 1873, 1875), trabajos de restauración en el museo, un proceso de variaciones expositivas de la escultura al interior del Louvre y, también la circulación de calcos escultóricos de la *VS*, contribuyeron a consolidar el estatuto canónico de la pieza y a, eventualmente, convertirla en una de las obras de arte más famosas del mundo.

### **Las primeras Victorias. Reducciones y restituciones de la *VS* en pos de la arqueología**

---

<sup>216</sup> Citado en Hamiaux, 197. “Aucune place dans le Musée ne paraissait satisfaisante. Tout était encombré; on ne trouvait nulle part la place nécessaire pour cette installation”.

<sup>217</sup> Champoiseau. «La Victoire de Samothrace», 12.

<sup>218</sup> Citado en Hamiaux, “La victoire de Samothrace”, 197. “...un ensemble grandiose, très probablement unique au monde”.

<sup>219</sup> Reinach. «La Victoire de Samothrace», 91. “...puis tout à coup universellement admiré”.

<sup>220</sup> Reinach, 96. “...ce fut un concert de louanges où pas une voix discordante ne s'éleva”.

<sup>221</sup> «Échos de Paris». *Le Figaro*. 23 de agosto de 1883. “...est aujourd'hui le [monument] plus remarquable que possède le musée du Louvre”.



**Figura 8.** Atelier du Musée du Louvre, *Moulage; statue; “Victoire de Samothrace”*, 1866-1880, yeso, altura 232 cm., largo 114 cm., ancho 105 cm. Musée du Louvre, París. Gy 0231. © 2014 Musée du Louvre / Hervé Lewandowski. Disponible en: < <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010270719> > (acceso 30/03/2021).

Louvre, ca. 1875. La fecha en la cual se realizó la primera toma de molde de la *VS* no es del todo precisa. Hamiaux indica que un primer calco fue producido alrededor de 1875 y que algunos ejemplares fueron donados a Viena y a la École des Beaux-Arts.<sup>222</sup> En el acervo digital del Louvre hay un registro identificado como un calco de la *VS* antes de su gran restauración, cuya procedencia previa es la École des Beaux-Arts que obtuvo el calco por atribución en 1878, de modo que se debe tratar de una de aquellas primeras copias (**Fig. 8**).<sup>223</sup> Además de ser, en palabras de Hamiaux, “el mejor

---

<sup>222</sup> Hamiaux, “La Victoire de Samothrace”, 167.

<sup>223</sup> Hamiaux indica que esa pieza hoy se encuentra en el Musée des Moulages de Versailles con número de inventario 368. Cabe aclarar que la colección en Versailles en las galerías de la Petite Ecurie du Roi se formó entre 1970 y 1973 y aún las colecciones de calcos del Louvre, École des Beaux-Arts y la Sorbonne, de modo que se debe tratar del mismo objeto en dos catalogaciones distintas.

documento para apreciar el resultado de la primera restauración”,<sup>224</sup> el hecho de que un calco haya sido destinado a Viena provee una primera pista relativa a como estas copias fueron funcionales a la consolidación de relaciones internacionales que, en este caso, se plasmaban a través del marco de la arqueología. Si bien no se ha podido confirmar a través de fuentes las características de este envío en particular, cabe indicar que desde Austria, las misiones en Samotracia dirigidas por Alexander Conze, quien entre 1869 y 1877 fue catedrático de la Universidad de Viena, fueron instancias clave en la consolidación del conocimiento científico relativo a la disposición de la *V/S*. Además, Champoiseau mantuvo un activo contacto e intercambio de información con los miembros de la misión. Analizar este tipo de circulación de calcos contribuye a detallar un entramado en donde el aspecto comercial de las piezas no fue necesariamente contemplado. En un primer momento, se privilegió el intercambio a través de donaciones y regalos en función de objetivos políticos más amplios en pos de la arqueología, cuyo principal fin era obtener derechos de excavación y la posibilidad de adueñarse de aquellos descubrimientos para, en última instancia, poseer el canon.

Asimismo, otro aspecto de la relación entre los calcos y la arqueología fue el extendido empleo de la técnica del vaciado para realizar reconstrucciones y reducciones sobre la posible composición de esculturas que habían sido descubiertas en modo fragmentario. En este sentido, es menester retomar la misión Conze, dado que gracias a la colaboración del arqueólogo Otto Benndorf (1838-1907) y del escultor vienés Kaspar von Zumbusch (1830-1915) se ejerció una primera reconstrucción del monumento completo de la *V/S*. Junto con otro escultor llamado Eduard Meyer y la asistencia de Félix Ravaisson desde el Louvre quien envió moldes nuevos de fragmentos de la obra, se hizo una reducción a un tercio del torso principal del calco enviado a Viena y se probaron en yeso una serie de disposiciones posibles en la postura de la Nike.<sup>225</sup> El resultado final fue publicado en forma de grabado en el libro de Conze, Hauser y Niemann de 1880 (**Fig. 9**).

---

<sup>224</sup> Hamiaux, “La victoire de Samothrace”, 167. “Ce moulage constitue le meilleur document pour apprécier le résultat de cette première restauration”.

<sup>225</sup> Conze, Alexander, Alois Hauser, y George Niemann. *Archäologische Untersuchungen auf Samothrake Band II*. Wien: Druck und Verlag von Carl Gerold's sohn, 1880, 57-8.



**Figura 9.** Michalek y Atelier L. Jacoby, 25a. [Ilustración de reconstrucción de *VS* de Benndorf y von Zumbusch], 1880. Publicado en: Conze, Alexander, Alois Hauser, y George Niemann. *Archäologische Untersuchungen auf Samothrake Band II*. Wien: Druck und Verlag von Carl Gerold's sohn, 1880, 58.

En Francia, recién en 1891 en una sesión de la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Héron de Villefosse presentó una fotografía del resultado austriaco y afirmó que “esta restitución reproducida por calcos existe en todos los grandes museos de Alemania”.<sup>226</sup> En este sentido, cabe notar que el yeso ya era comercializado e inclusive se lo ha podido localizar en un catálogo de ventas del productor alemán de calcos August Gerber, quien ofrecía la *VS* de Benndorf en dos tamaños, por 300 y 120 marcos alemanes, y con la opción de entrega con una pátina de imitación de bronce (**Fig. 10**).<sup>227</sup> Por ende, se puede notar que aquellas copias que en principio circularon en un ámbito

<sup>226</sup> Héron de Villefosse, Antoine. «Une restitution de la Victoire de Samothrace». *Comptes rendus des séances de l'année - Académie des inscriptions et belles-lettres* 35, n.º 3 (1891), 178. “Cette restitution reproduite par le moulage existe dans tous les grands musées d'Allemagne”.

<sup>227</sup> Gerber, August. *Reproduktionen Klassischer Bildwerke aus der Kunstanstalt*. Köln: August Gerber, 1910, 88, Catálogo 70 y 71.

restringido de la disciplina arqueológica tuvieron una serie de derivaciones que incidieron y permitieron su mercantilización.



**Figura 10.** No. 70-71 [Fotografía de calco de reconstrucción de VS Benndorf y von Zumbusch], 1910. Publicado en: Gerber, August. *Reproduktionen Klassischer Bildwerke aus der Kunstanstalt*. Köln: August Gerber, 1910, 5.

En 1891, la reconstrucción de Benndorf y Zumbusch también fue reproducida en el artículo de Reinach sobre la *VS* en la *Gazette des Beaux-Arts*,<sup>228</sup> lo interesante es que la mención de la reconstrucción austríaca fue aprovechada para criticar la falta de este tipo de trabajos en Francia, de modo que el acento recayó sobre una (in)competencia nacional:

---

<sup>228</sup> Reinach. «La Victoire de Samothrace», 93.



A menudo se ha dicho, y todavía se debe repetir, nuestros artistas son demasiado indiferentes a la historia del arte. Ninguno de ellos, hasta donde yo sé, ha presentado al público una restitución de la *Venus de Milo* (...). Para la *VS* hemos asistido al mismo espectáculo.<sup>229</sup>

En algún punto, este tipo de afirmación nos remite a la idea de una necesidad de poseer una capacidad nacional de explotación desde múltiples dimensiones: un francés debía investigar la *VS*, un artista francés debía reconstruirla y, eventualmente, su difusión se podría realizar a través de un taller francés que comercializaría los productos de su restitución y su reconstrucción. De esa forma, se mantendría una capacidad de ejercer el canon porque habría control sobre el flujo de las copias y se obtendrían réditos por ello.

Por un lado, tanto Herón de Villefosse como Reinach en sus escritos comentaban una segunda reconstrucción de la *VS* llevada a cabo por un encargo particular de un “amateur” y coleccionista de Basilea, Frédéric Engel-Gros (1843-1918), quien la comisionó al escultor francés Alphonse-Amédée Cordonnier (1848-1930) y al orfebre francés Lucien Falize (1839-1936). El resultado, reproducido en heliograbado en la *Gazette* (**Fig. 11**), fue un modelo de 60 cm. de altura en bronce que presentaba una disposición diferente a la propuesta de Benndorf del brazo derecho y sostenía una corona en vez de una trompeta. Esta pieza fue especialmente halagada por Héron de Villefosse, quien calificó el hecho de “patriótico” y celebró que “...debemos estar encantados de ver a un aficionado verdaderamente digno de ese nombre y a artistas franceses apasionados por las obras que son realmente importantes desde el punto de vista de la historia del arte”.<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> Reinach, 96. “On l'a dit souvent, et il faut le répéter encore nos artistes sont trop indifférents à l'histoire de l'art. Aucun d'eux, que je sache, n'a présenté au public une restitution de la Vénus de Milo (...). Pour la Victoire de Samothrace, nous avons assisté au même spectacle”.

<sup>230</sup> Héron de Villefosse. «Une restitution de la Victoire de Samothrace», 179. “En attendant, il faut se réjouir de voir un amateur vraiment digne de ce nom et des artistes français se passionner pour des travaux qui ont une importance véritable au point de vue de l'histoire de l'art”.



**Figura 11.** M. Dujardin, *La Victoire de Samothrace*, restitution de MM. Cordonnier & Falize (Collection de M. Engel-Gros), 1881. Heliograbado. Publicado en: Reinach, Salomon. «La Victoire de Samothrace». *Gazette des Beaux-Arts* 404, n.º V (1 de febrero de 1881).

Por otra parte, cabe mencionar un último producto objetual derivado de estos debates y episodios que terminó efectivamente siendo clave para el AMML. En 1887 se registra una serie de epístolas entre Falize y el Louvre relativas al proyecto de realización de una reducción de la *VS*. Falize era un joyero renombrado que dirigía la casa Bapst & Falize y ya había colaborado con el Ministère de l'Instruction Publique con una misión a Rusia para investigar técnicas de orfebrería.<sup>231</sup> Para la ocasión analizada, una minuta dirigida al Directeur des Beaux-Arts explicaba que:

M. Falize se propone ejecutar una reducción de la *VS* con la ayuda de los más serios y auténticos documentos. El arte y la arqueología también se beneficiarán de la buena ejecución de este proyecto, cuyo interés es verdaderamente nacional debido al lugar ocupado en las galerías del Louvre por los restos de esta maravillosa estatua.<sup>232</sup>

---

<sup>231</sup> AN, Missions artistiques (1840-1893), Dossier n° F/21/2284/2, dossier 10.

<sup>232</sup> Minuta de Le conservateur du Musée Naval chargé par intérim de la Direction des Musées Nationaux a Monsieur Kaempfen, Directeur des Beaux-Arts, 9 de septiembre de 1887. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/4, Organisation et échanges. "M. Falize se

Una vez más, los términos empleados explicitaban que el alcance del asunto llegaba al nivel de lo nacional y así la *VS* cada vez más se “afrancesaba”. A continuación, la cuestión pasaba a localizarse en el Louvre y se desplazaba hacia los potenciales beneficios materiales como consecuencia:

En cuanto a la oferta que hizo al AMML de hacer un *bon creux* [molde] de la reducción proyectada, creo que esta propuesta debería ser aceptada. Por lo general, no se vende ninguna reducción en el atelier del Louvre, pero el interés excepcional de la *VS* me parece que merece una excepción al principio adoptado.<sup>233</sup>

Entonces, la propuesta establecía que Falize prestaría la reducción para que el Atelier de Moulage le tomara un molde a *bon creux*, para luego poder ejecutar sucesivos calcos del objeto y poder explotarlo comercialmente y, por ende, ejercer el control y disfrutar de los beneficios de la difusión de sus copias. No obstante, como atisbaba la fuente y como analizaremos a continuación, la cuestión de la producción y venta de reducciones fue un objeto de debate al interior del atelier del Louvre. Por el momento, cabe mencionar que el episodio concluyó con la donación de la reducción por parte de Falize quien, a cambio, recibió un ejemplar de dicho calco concedido gratuitamente.<sup>234</sup> Por último, hacia 1888,<sup>235</sup> una carta de Héron de Villefosse indicaba que se habían dado las órdenes para que se ejecutara el calco de la reducción de Falize y que el trabajo sería

---

propose d'exécuter une réduction de la "Victoire de Samothrace" à l'aide des documents les plus sérieux et le plus authentiques. L'art et l'archéologie tireront également profit de la bonne exécution de ce projet donc l'intérêt est véritablement national à cause de la place occupée dans les galeries du Louvre par les débris de cette merveilleuse statue”.

<sup>233</sup> Minuta de Le conservateur du Musée Naval chargé par intérim de la Direction des Musées Nationaux a Monsieur Kaempfen, Directeur des Beaux-Arts, 9 de septiembre de 1887. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulage du Louvre (série Y), 20150043/4, Organisation et échanges. “Quant à l'offre qu'il fais à l'atelier des moulages du Louvre de faire prend un bon creux de la réduction projetée, je suis d'avis que cette proposition doit être acceptée. On ne vend d'ordinaire, au moulage du Louvre, aucune réduction, mais l'intérêt exceptionnel de la Victoire de Samothrace me semble mériter une exception au principe adopté”.

<sup>234</sup> Arrêté de Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 27 de octubre de 1887. AN, Travaux d'art, musées et expositions, F/21/4467 Musées nationaux, organisation générale. Atelier de moulages et atelier de marbrerie.

<sup>235</sup> Rionnet, en su catálogo razonado del Atelier de Moulage, identifica 1888 como el año en el cual se hizo el calco de la *VS*. No obstante, ya en el catálogo del Louvre de 1883 aparecía la pieza en venta en su tamaño original. Musée National du Louvre. *Catalogue des Moulages en Vente au Palais du Louvre, Pavillon Daru*. Paris: Imprimerie Nationale, 1883, 6 y Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre*, 162.

terminado en algunos días,<sup>236</sup> mientras que otro documento afirmaba que el producto “...será la propiedad de la administración y podrá ser explotado”.<sup>237</sup>

En definitiva, hubo diálogos e intercambios en un ámbito internacional de la arqueología que hizo uso de los calcos en función del desarrollo del conocimiento científico de la *VS* y cuyos productos objetuales (las restituciones y las reducciones) terminaron encauzándose en las esferas productivas y mercantiles de las copias. Las reducciones de la *VS* tuvieron un papel clave. Gracias a su movilidad y bajo costo, además de ser piezas sumamente comercializables, se convirtieron en ejemplares protagonistas al momento de realizar donaciones y regalos diplomáticos que perseguían en última instancia objetivos que beneficiaran y reforzaran la posición hegemónica del Louvre –y de Francia–. Por ejemplo, una de las primeras *VS* reducidas que fueron regaladas tuvo como destinatario a Champoiseau por el motivo de su nombramiento como ministro plenipotenciario en 1889.<sup>238</sup>

Es claro que la trayectoria del original de la *VS* al interior del Louvre y su establecimiento como obra maestra deben ser analizados a la luz de estos procesos para poder comprender el entramado histórico y cultural que contribuyó a la fama y consolidación del estatuto canónico de esta escultura en particular.

### **Victorias otomanas. Originales y copias entre el Louvre y el Museo Imperial Otomano**

Si en el capítulo 1 se examinó como se combinó una idea de originalidad basada en la posesión con la circulación de copias a un nivel internacional con un espíritu de cooperación y diplomacia entre partes que –por lo menos en teoría– se consideraban pares e iguales, el caso de estudio de las relaciones entre el Louvre y el Museo Imperial Otomano permite analizar qué tipo de intercambio se llevó a cabo con un territorio concebido como un otro no igual. El Imperio Otomano, que lejos estaba de ser una colonia o dependiente de las naciones occidentales, gozaba de un posicionamiento

---

<sup>236</sup> Carta de Héron de Villefosse a Monsieur le Conservateur de la Sculpture grecque et romaine, 21 de agosto de 1888. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/4, Organisation et échanges.

<sup>237</sup> Carta a Monsieur le Directeur des Musées Nationaux, 30 de agosto de 1888. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/4, Organisation et échanges. “...qui sera la propriété de l'administration et pourra être exploitée”.

<sup>238</sup> Arrêté del Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 10 de octubre de 1889. AN, Travaux d'art, musées et expositions. 4e volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4467 Musées nationaux, organisation générale. Atelier de moulages et atelier de marbrerie.

geopolítico privilegiado que se acentuó entre 1839 y 1876, periodo en el que se llevó a cabo un proceso general de reformas en vistas a modernizar –y occidentalizar– su territorio.<sup>239</sup> No obstante, las fuentes francesas que se analizan a continuación dan cuenta de una evidente y propagandística construcción de superioridad, que tenía como estrategia retórica una legitimación y naturalización del derecho de posesión de objetos originales de la Antigüedad. En parte, estos discursos se generaron como una reacción al progresivo control sobre las excavaciones y la exportación de objetos arqueológicos por parte del Imperio Otomano.<sup>240</sup> Al interior de estas disputas, el intercambio de calcos y su circulación surgió como corolario y estuvo sujeta a una instrumentalización política que, en principio, beneficiaba a ambas partes.

La conceptualización general que subyace detrás de la dinámica particular de este caso de estudio es la construcción europea de la historia griega (o el canon clásico) como historia universal (o canon). El investigador de la tradición clásica Salvatore Settis desarrolla esta idea en *El futuro de lo clásico* y establece la prioridad cultural de Grecia como un hilo que recorre la historia europea en función de legitimar la hegemonía de Occidente, en donde la contraposición Oriente-Occidente suele quedar relegada a un último plano, a pesar de actuar subterráneamente.<sup>241</sup> En relación con esto, desde los estudios cuyo objeto es el Imperio Otomano, Wendy Shaw y Zeynep Çelik argumentan que por parte de las naciones europeas insertas en una “carrera arqueológica” hubo una negación de la legitimidad del dominio otomano sobre su propio territorio. Es decir, el Imperio había usurpado tierras cuyos vestigios pertenecían a la “historia universal” (griega-europea) y, por ende, no tenía derecho de posesión,<sup>242</sup> cuando, en verdad, eran los europeos quienes se apropiaron constantemente de la “herencia clásica” al universalizarla.

Una primera fuente a analizar es el ya mencionado manuscrito de Charles Champoiseau dirigido a Napoleón III en donde se exaltaba la necesidad de enriquecer a Francia, vía Louvre, de antigüedades griegas. Uno de los mayores obstáculos para

---

<sup>239</sup> Inclusive, uno de los hechos bisagra fue la visita del sultán Abdülaziz I a la Exposición Universal de 1867 dado que fue el primer gobernante de su dinastía en salir del Imperio sin el motivo de una guerra. Çelik, *Displaying the Orient*, 32. Ante esta ocasión fuentes celebraron el ingreso de Turquía a la “familia europea”; cfr. Mignot, E. *Le sultan Abdul-Azis à l'Exposition Universelle de 1867 à Paris. Notice pour accompagner la Médaille Commémorative*. Paris: Imprimerie L. Poupart-Davyl, 1867.

<sup>240</sup> Cabe notar que durante el marco temporal de nuestro caso se dio un cambio entre los sultanes Abdülaziz (1861-76) y Abdülhamid II (1876-1909). El primero fue quien más apoyó reformas occidentalizadas mientras que el último combinó una continuación en los cambios y reformas con un retorno a ideales islámicos. Çelik, 6.

<sup>241</sup> Settis, *El futuro de lo “clásico”*, 20–23.

<sup>242</sup> Shaw, *Possessors and possessed*; Çelik, *About antiquities*.

lograr dicho objetivo era la existencia de leyes restrictivas en Grecia, cuya legislación temprana de 1827 prohibía y regulaba la salida de objetos antiguos del territorio –cabe recordar que en la misión a Delfos a fines de siglo XIX los franceses debieron conformarse con los calcos de los descubrimientos–. Por ese motivo, había que recurrir necesariamente a las antiguas costas griegas del Imperio Otomano dado que en la Embajada de Constantinopla siempre se lograba obtener un firmán (decreto u autorización oficial otomana) para llevarse mármoles, medallas u otros objetos a Francia. Para el caso de la *V/S*, además de la legalidad de su salida de Samotracia, Champoiseau expresó haberla “salvado de la destrucción” y se abogó un derecho automático de propiedad sobre sus restos, “...decidí quitar la estatua solo, reservando, por acto formal, el derecho de propiedad de Francia sobre los mármoles del pedestal”.<sup>243</sup>

Inclusive, más allá de la laxitud regulatoria de los otomanos –cuestión que a partir del Edicto de 1869 comenzó a cambiar paulatinamente– y un relativo bajo costo, este accionar era exaltado como noble y necesario porque en esas tierras no se cuidaban ni apreciaban las preciosas antigüedades del pasado:

Es una herencia escasa y tan preciosa al mismo tiempo que sería desolador verla perdida para siempre cuando nada es más fácil que salvarla. Para esto sería necesario emprender de inmediato y completar en el menor tiempo posible la exploración completa de todas las ruinas griegas ubicadas en la costa otomana.<sup>244</sup>

A lo largo de las expediciones de Champoiseau no se generaron grandes conflictos relativos a los tránsitos de los descubrimientos; por ejemplo el arribo de la galera al Louvre en 1879 se dio sin mayores obstáculos. A pesar de que en 1874 se había sancionado una primera ley de antigüedades que restringía la salida de objetos arqueológicos, el establecimiento de buenas relaciones con el sultán permitió que gracias a una directiva personal los descubrimientos fueran a Francia a título de regalo del Imperio.<sup>245</sup>

---

<sup>243</sup> Champoiseau. «La Victoire de Samothrace», 12. “...je me décidai à enlever la statue seule, réservant, par acte formel, le droit de propriété de la France sur les marbres du piédestal”.

<sup>244</sup> Manuscrito “Lire” de Charles Champoiseau a sa Majesté l'Empereur Napoléon III, 26 de diciembre de 1864. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A), 20140044/7, Origines et échanges. “C'est un héritage [mince] et si précieux à la fois qu'il serait désolant de le voir se perdre à jamais lorsque rien n'est plus facile que de le sauver. Pour cela il faudrait entreprendre immédiatement et terminer dans le moins de temps possible l'exploration complète de toutes les ruines grecques situées sur le littoral ottoman”.

<sup>245</sup> Shaw, *Possessors and possessed*, 91. Este tipo de favores y preferencias personalistas no fue una excepción para con Francia sino que también se benefició con derechos de exportación y apropiación de descubrimientos arqueológicos a Austria con las exploraciones en Éfeso y a Alemania con un tratado secreto.

No obstante, al interior de la política otomana, se dio paralelamente un fuerte proceso de valoración del patrimonio propio acompañado de un proceso de institucionalización signado por la fundación en 1869 del Müze-i Hümayun (Museo Imperial Otomano).<sup>246</sup> El momento decisivo fue la incorporación del pintor y erudito Osman Hamdi Bey (1842-1910) a la dirección del Museo Imperial en 1881. Su gestión significó la definitiva organización de la institución y la consolidación de la disciplina arqueológica local acompañada de un marco regulatorio, cuyo mayor logro fue la creación de la segunda ley de antigüedades de 1884.<sup>247</sup>

Dicho proceso ciertamente generó ansiedades en la parte francesa dado que el reclamo otomano sobre los derechos de posesión de antigüedades sobre sus propias tierras fue visto como un contraataque ilegítimo. Este pensamiento se cristalizó a través de la figura de Salomon Reinach, quien desde publicaciones eruditas profesó un descontento que expresó de forma muy clara una matriz ideológica de superioridad.<sup>248</sup> Entre ellos, su artículo “Le vandalisme moderne en Orient” de 1883, anticipaba los peligros que acechaban a “todos aquellos que aman lo bello” si se efectivizaban medidas de control, calificadas como mezquinas y anticientíficas, sobre antigüedades en el Imperio Otomano.<sup>249</sup> La conclusión era una reafirmación de la idea de la herencia griega como herencia europea-universal en relación con la introducción de una categoría de posesión *natural*:

Las antigüedades de cada pueblo se confiarán al cuidado de sus *protectores naturales*. Aplaudiremos los esfuerzos de los griegos en Turquía para formar colecciones de arte en su país; pero no olvidaremos que el lugar de las obras griegas está en todas partes en donde el genio de la antigua Hélade formó espíritus capaces de amarlos y comprenderlos.<sup>250</sup>

---

<sup>246</sup> Para un análisis del Museo Imperial Otomano cfr. Shaw, *Possessors and possessed*; Shaw, “Museums and Narratives of Display from the Late Ottoman Empire to the Turkish Republic”; Çelik, *About antiquities*.

<sup>247</sup> La ley de antigüedades de 1884 establecía una definición amplia sobre qué objetos eran considerados antigüedades y definía que ningún individuo podía reclamar posesión sobre una antigüedad y tampoco se podría exportar sin un permiso del gobierno. Asimismo, el Museo Imperial era atribuido un monopolio sobre la autorización y supervisión de cualquier excavación en territorio otomano.

<sup>248</sup> Reinach era director de la *Revue Archéologique* y publicó la traducción en francés de la ley otomana de 1884. No obstante, a pesar de profesar opiniones negativas, luego estableció una estrecha relación de afiliación con el Museo Imperial Otomano. Cfr. Reinach, Salomon. «Chronique d’Orient. Fouilles et découvertes». *Revue Archéologique* III (enero de 1884), 335-45.

<sup>249</sup> El argumento se sustentaba sobre la afirmación de que los gobiernos griegos y otomanos no sabían cuidar de los objetos arqueológicos que en general se rompían o destruían y que no tenían la capacidad de llevar a cabo exploraciones adecuadas. Proponía que estas naciones debían abrir el tránsito de antigüedades e inclusive subastarlas periódicamente y que sus acervos debían concentrarse en arte islámico. Esta fuente es analizada por Çelik con más profundidad, cfr. Çelik, *About antiquities*, 44-45.

<sup>250</sup> Itálica propia. Reinach, Salomon. «Le vandalisme moderne en Orient». *Revue des Deux Mondes* 56, n.º LIII (1883). “Les antiquités de chaque peuple seront confiées alors aux soins de leurs protecteurs

En palabras de Reinach, “los griegos en Turquía” tenían menos derechos sobre sus antigüedades enterradas en sus tierras porque su “protección natural” recaía en quienes tenían la capacidad de “amar y comprender” al “genio de la antigua Hélade”. En otras palabras, un francés superaba a un griego-turco y un francés tenía más poder de ejercer el canon que un griego-turco. Así, se revelaba de forma prístina dónde debía localizarse el canon. Ahora bien, luego de este preámbulo relativo a las disputas, estrategias y regulaciones de la posesión de originales, cabe preguntarse ¿qué rol asumieron los calcos dentro de este entramado?

En principio, a falta de originales, el sustituto debían ser los calcos. El artículo 12 de la ley otomana de 1884 establecía que si bien todos los objetos arqueológicos pertenecían al Estado, quienes emprendían las excavaciones podrían tomar calcos y hacer dibujos de los hallazgos. De esta forma, legalmente la financiación internacional de una excavación podría al menos obtener las copias de los resultados. Reinach en la traducción al francés de la ley agregó sobre este respecto una nota al pie que comentaba: “El reglamento debería haber garantizado al menos a los «*entrepreneurs* de excavaciones» el derecho *exclusivo* de tomar estos moldes y dibujos durante un cierto período de tiempo”.<sup>251</sup>

Como afirma Shaw, “Los calcos eran uno de los varios medios de reproducción comunes a la práctica arqueológica del siglo XIX tardío”<sup>252</sup>, y Hamdi Bey no fue ajeno a hacer uso y sacar provecho de la práctica. Desde su fomento de la disciplina de la arqueología propició la creación de cursos que enseñaran como tomar calcos de descubrimientos e, inclusive, una fotografía lo muestra realizando dicha acción él mismo (**Fig. 12**). Para el caso de la misión Champoiseau, más allá de que para la fortuna del Louvre la figura y la galera ya estaban intramuros de Francia, todavía había iniciativas de exploración para encontrar la cabeza y otras faltantes del monumento. Por esa razón, ante las complicaciones generadas por la ley para llevar a cabo excavaciones y la imposibilidad de adueñarse de sus frutos, los calcos pasaron a tener un rol esencial

---

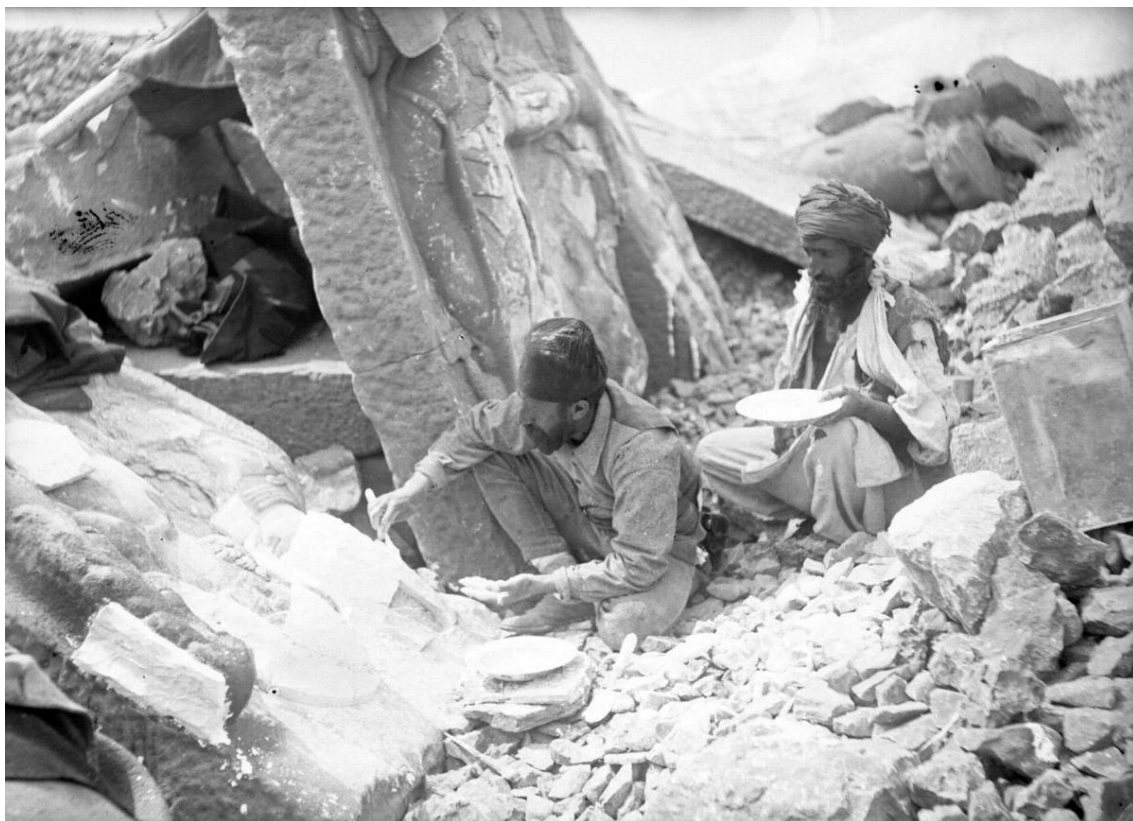
naturels. Nous applaudirons aux efforts des Grecs de Turquie pour former des collections d'art dans leur pays; mais nous n'oublierons pas que la place des œuvres grecques est partout aussi où le génie de l'antique Hellade a façonné des esprits capables de l'aimer et de le comprendre”.

<sup>251</sup> Reinach. «Chronique d'Orient. Fouilles et découvertes», 338. “1. Le règlement aurait dû tout au moins garantir aux «entrepreneurs de fouilles» le droit *exclusif* de prendre ces moulages et ces dessins pendant un certain espace de temps”.

<sup>252</sup> Shaw, *Possessors and possessed*, 138. “Plaster casts were but one of several modes of reproduction common to late-nineteenth-century archaeological practice”.



en las negociaciones por obtener los firmanes necesarios y consolidar buenas relaciones con Osman Hamdi Bey.<sup>253</sup>



**Figura 12.** Osman Hamdi tomando un calco de un relieve para el Museo Imperial durante la expedición a Monte Nemrud en 1883, 1883. Fotografía. Istanbul Archaeological Museums, archivo fotográfico SALT. Publicado en: <<https://www.bidoun.org/articles/scramble-for-the-past-a-story-of-archaeology-in-the-ottoman-empire-1753-1914>> (acceso 6/7/2020).

Hacia 1887, Champoiseau, junto con Héron de Villefosse, comenzó a planificar una campaña de envío de un calco de la *VS* a Hamdi Bey. Este intercambio estuvo lejos de poseer el cariz de diplomacia y cooperación de aquellos calcos que se donaban en pos del progreso entre naciones europeas. Antes bien, fue instrumentalizado como negociación en donde cada parte hizo uso de su posición e influencia para obtener ventajas. La percepción de Hamdi Bey por parte de Champoiseau no era la de un personaje pasivo y complaciente sino la de todo un contrincante “que jamás haría algo a cambio de nada” y dispuesto a ejercer su poder hasta las últimas consecuencias. Como

---

<sup>253</sup> Ya la experiencia con la galera había generado una serie de recelos y reclamos respecto a la falta de adecuación a procedimientos legales, y la obtención de permisos se convirtió en una odisea para el cónsul francés. Inclusive algunos fueron negados, como el caso de una exploración a la isla de Epiro en 1880, en la cual la justificación de denegación fue la falta de procedimiento en Samotracia. Hamiaux, “La victoire de Samothrace”, 220.

director del Museo Imperial, Hamdi Bey ya no era ese personaje con “una personalidad muy parisina”<sup>254</sup> que pintaba en el taller de Gérôme y miembro de una de las familias más occidentalizadas del Imperio, sino que se había transformado en un funcionario –y guardián– otomano. En una carta el cónsul escribió sobre Hamdi Bey: “Este cauteloso personaje no desea [ilegible] que se me haga entrega del firmán para las nuevas excavaciones de Samotracia antes de tener la certeza del envío del calco de la «Victoria»”.<sup>255</sup> En otra epístola dirigida al Louvre, se evaluaba la forma más adecuada de hacer dicho envío:

Creo que el calco de la Victoria y de sus alas alcanza, la galera-pedestal es inútil y creo que ningún museo la posee.<sup>256</sup> Podríamos enviar las alas sueltas y los trabajadores de Hamdi Bey [ilegible] en Constantinopla las colocarán. Quizás también será más fácil expedir el cuerpo en dos pedazos y desprenderle las porciones flotantes de la vestimenta.<sup>257</sup>

Igualmente, es evidente que lo que cada parte tenía para ofrecer y demandar establecía una desigualdad dado que gracias a los calcos a uno, el otro obtendría originales. En uno de los pocos documentos de Hamdi Bey disponibles en los archivos del Louvre relativos al envío, se registra una respuesta que daba cuenta de estas desventajas para él y hacía uso de ellas a través de ciertas ironías que establecían su posición en la negociación. Su carta comenzaba afirmando que “...no se debe creer que el Museo, que me ha honrado con conferirme la dirección, consentiría en deshacerse de los originales para procurarse de calcos para la Escuela de Bellas Artes”.<sup>258</sup> Entonces,

---

<sup>254</sup> Chabrillet, Henri. «Figaro en Turquie». *Le Figaro*. 13 de mayo de 1877.

<sup>255</sup> Carta de Charles Champoiseau a Cher Monsieur, 9 de noviembre de 1887. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A), 20140044/7, Origines et échanges. “Ce [méfiant] personnage ne veut [ilegible] me faire délivrer le firman pour les nouvelles fouilles de Samothrace qu’après avoir acquis la certitude de l’envoi du moulage de la «Victoire»”. Parfraseo anterior: “Peut-être cela nous coutera t’il encore quelque petit moulage, le Directeur des Musées Ottomans ne faisant jamais rien pour rien, malgré”.

<sup>256</sup> La afirmación de que ningún museo posee la galera es inverosímil porque puede hacer inferir que ya estaban circulando calcos de la *VS*. En relación con esto, dentro de la documentación relevada del archivo del Atelier des Moulages, se ha registrado 1886 como fecha de intercambio más temprano de un calco de la *VS*, al Musée Municipal de Sculpture et des Moulages de Lille como donación, aunque se indica que su entrega recién se podía llevar a cabo en 1887.

<sup>257</sup> Carta de Charles Champoiseau a Cher Monsieur, 23 de septiembre de 1887. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A), 20140044/7, Origines et échanges. “Il me semble que le moulage de la Victoire et de ses ailes suffit - La galère piédestal est inutile et aucun musée ne la possède, je crois. On pourra envoyer les ailes détachées et les ouvriers qui Hamdi Bey [ilegible] à Constantinople les mettra en place. Peut-être même serait plus facile d’expédier le corps même en deux morceaux et de détacher les portions flottantes du vêtement”.

<sup>258</sup> Carta de Osman Hamdi Bey a Monsieur le Conservateur, 15 de diciembre de 1887. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A), 20140044/7, Origines et échanges. “...il ne faudrait pas croire que le Musée dont on m’a fait l’honneur de

cabe notar que el otomano no pensaba destinar el calco al Museo Imperial. Shaw argumenta que el programa de la institución no apuntaba a demostrar “aspectos evolutivos del canon artístico”, lo cual era un lineamiento clave para comprender la exposición de copias en museos, sino que antes bien su legitimidad cultural radicó en construirse como un reservorio de originales,<sup>259</sup> cuyo valor lo posicionaran dentro del mapa internacional de instituciones referentes del arte antiguo. Por esa razón, en el esquema de exhibición de la institución, no hubo lugar para copias.<sup>260</sup>

Entonces, ¿para qué solicitar calcos como medio de negociación de firmanes? Desde 1882, Hamdi Bey fundó y dirigió la Escuela de Bellas Artes (Sanayi-i Nefise Mektebi), como anexo del Museo Imperial, y justamente esta era la institución destino del calco de la *VS*. Allí, sí era necesario poseer un muestrario del canon para poder educar a una elite de artistas localmente. La epístola de Hamdi Bey continuaba reconociendo la falta de modelos, “...es seguro que esta escuela necesita una gran cantidad de calcos que sirvan para responder, entre los muchos jóvenes que la asisten, al sentimiento de belleza, para iniciarlos en la historia del arte plástico de la Antigüedad”.<sup>261</sup> Sin embargo, esta falta era fruto de aquellos museos que se habían enriquecido a expensas del suelo otomano, y, como mínimo, la provisión de calcos debía ser una compensación automática:

El British Museum y el Museo de Berlín lo han entendido tan bien que el primero ya envió todos los moldes de las esculturas del Partenón a la escuela, y el segundo los de la Gigantomaquia y los de las esculturas descubiertas en Olimpia. Por lo tanto, podría esperar, señor, que el Musée du Louvre, considerando todo lo que viene de este país, quisiera [ilegible] interesarse por aquellos de sus hijos que se dedican a las bellas artes y donar algunos modelos a la naciente institución en cuestión. Pero, dado que esa no es su forma de ver, señor, no hablaremos más sobre eso, además de que ya compré el Discóbolo, el Aquiles, la Venus, el *écorché* de Houdon, etc. etc..<sup>262</sup>

---

me confer la direction, consentirait ainsi à se dessaisir des originaux pour procurer des moulages à l'École des Beaux-Arts”.

<sup>259</sup> En relación con esto, el descubrimiento del *Sarcófago de Alejandro* por parte de Hamdi Bey en Sidón en 1887 fue un evento clave que significó la dotación de una obra maestra propia al Museo Imperial Otomano.

<sup>260</sup> Shaw, *Possessors and possessed*, 137.

<sup>261</sup> Carta de Osman Hamdi Bey a Monsieur le Conservateur, 15 de diciembre de 1887. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A), 20140044/7, Origines et échanges. “Il est pourtant certain que cette école a besoin d'un grand nombre de moulages qui serviraient à répondre parmi les nombreux jeunes gens qui la fréquentent, le sentiment du beau, à les initier à l'histoire de l'art plastique dans l'antiquité”.

<sup>262</sup> Carta de Osman Hamdi Bey a Monsieur le Conservateur, 15 de diciembre de 1887. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A), 20140044/7, Origines et échanges. “Le British Museum et le Musée de Berlin ont si bien compris cela que le premier a déjà envoyé à l'école tous les moulages des sculptures de Parthénon et le second ceux de la Gigantomachie et ceux des sculptures découvertes à Olympie. Je pouvais donc espérer Monsieur, que le Musée du Louvre considérant tout ce qui lui vient de ce pays, voudrait bien [ilegible] s'intéresser à ceux de ses enfants qui s'adonnent aux beaux-arts et faire don de quelques moulages à l'institution



**Figura 13.** *Sanayi-i Nefise Mektebi, modelaj atölyesi [Academia de Bellas Artes, atelier de modelado].* Fotografía, 17,6 x 23,1 cm. SALT, Estambul. Inv. SRBH0041. Fuente: SALT

En efecto, una fotografía posterior en el tiempo de una clase de modelado de la Academia de Bellas Artes muestra colgados en las paredes del aula dos metopas de la centauromaquia del Partenón del British Museum y dos fragmentos del relieve del altar de Pérgamo en Berlín (**Fig. 13**). Si, por un lado, los envíos de Londres y Berlín se llevaron a cabo, para el caso del calco de la *VS* se presentaron una serie de dificultades que previnieron la efectivización de las negociaciones. La producción del calco se retrasó, hacia 1889 Champoiseau seguía requiriendo información sobre la ejecución y expedición de la copia,<sup>263</sup> y, ante su nombramiento como ministro plenipotenciario ese año, lo cual implicaba un mayor acceso a fondos públicos para excavar, desde el Louvre

---

naissante dont il s'agit. Mais, puisque telle n'est pas votre manière de vois, Monsieur, nous n'en parlerons plus, d'ailleurs j'ai déjà acheté le Discobole, l'Achille, la Venus, l'écorché de Houdon etc. etc.”

<sup>263</sup> Carta de Charles Champoiseau a Cher Monsieur, 4 de mayo de 1889. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A), 20140044/7, Origines et échanges.

se reafirmó la necesidad de hacer llegar los calcos a Constantinopla. En este sentido, Héron de Villefosse expresó la situación en términos de “necesidad de construir ciertas influencias en Constantinopla y en particular la de Hamdi Bey”, en función de “obtener fácilmente las autorizaciones necesarias para ejecutar exploraciones”,<sup>264</sup> ante lo cual Champoiseau dispuso que comenzaría “su campaña detrás de Hamdi Bey”.<sup>265</sup> El decreto oficial de atribución a la Escuela de Bellas Artes se firmó en julio de 1889, y allí ya se establecían los calcos de la *V/S* y su galera con los números de catálogo 134bis y 136 que luego identificarían a las piezas para la venta.<sup>266</sup>

Las seis cajas con la *V/S* arribaron a Constantinopla a principios de 1890, pero Hamdi Bey continuó explotando su margen de poder en la negociación al negarse a pagar cualquier tipo de costo por el transporte y retenerlas en la aduana. Desde la empresa Wichser Moeser & Cie se informó que “parece que las estatuas son del territorio turco, pertenecen en consecuencia, de una manera u otra al gobierno turco y se aceptarán solo de forma gratuita”.<sup>267</sup> Entre el origen otomano-samotraco y la posesión francesa de la *V/S* original, y el origen parisino y el destino de sus copias en Constantinopla, se generó una compleja relación que se tradujo en maniobras y acciones dentro de una disputa por los originales.

Finalmente, en 1891 se pudo desarrollar la perseguida misión francesa luego de obtener los permisos y una financiación de 3.000 francos. Estuvo signada por descubrimientos parciales –solo algunas inscripciones, ninguna cabeza y el hallazgo de que mármoles relevados en 1879 habían sido mutilados y destruidos por los habitantes de la isla–,<sup>268</sup> acompañados de sucesivas tensiones con las autoridades otomanas porque

---

<sup>264</sup> Carta de Antoine Héron de Villefosse a Monsieur le Directeur, 12 de junio de 1889. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/4, Organisation et échanges. “M. Champoiseau a besoin de se ménager à Constantinople certaines influences et en particulier celle de Hamdi Bey” y “...lui permettrait d'obtenir plus facilement les autorisations nécessaires pour exécuter des fouilles”.

<sup>265</sup> Carta de Charles Champoiseau a Cher Monsieur, 12 de julio de 1889. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/4, Organisation et échanges. “...je commencerai ma campagne auprès d' Hamdi Bey”.

<sup>266</sup> Copia de arrêté de A. Fallières, 9 de julio de 1889. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/4, Organisation et échanges.

<sup>267</sup> Carta de Wichser Moeser & Cie a Monsieur [Ad.] Rousseau, secrétaire Agent Comptable des Musées Nationaux, 10 de febrero de 1890. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/4, Organisation et échanges. “Il paraît que les statues sont du territoire turque, appartiennent en conséquence, d'un façon comme de l'autre au gouvernement turque et ne seront acceptés que franco de tous frais”.

<sup>268</sup> Cfr. Champoiseau, Charles. «Note sur des antiquités trouvées dans l'île de Samothrace: séance du 8 janvier 1892». *Comptes rendus des séances de l'année - Académie des inscriptions et belles-lettres* 36, n.º 1 (1892), 22-25 y Héron de Villefosse, Antoine. «Fouilles exécutées par M. Champoiseau à Samothrace».

Champoiseau se negó a esperar al funcionario local responsable del registro de la excavación, lo que derivó en la solicitud de suspensión de la misión.<sup>269</sup>

Más allá del desenlace no del todo afortunado para Champoiseau, las problemáticas suscitadas a partir del regalo del calco de la *VS* refuerzan la hipótesis de que las copias fueron objetos instrumentalizados políticamente en función de disputas por el canon en su doble dinámica de posesión de originales y control sobre sus reproducciones. El caso de estudio del episodio otomano revela la complejidad detrás del descubrimiento de nuevos originales de la Antigüedad, cuyo valor canónico recayó en la posesión y en el debate de quién debía ser el legítimo dueño.

Para el caso de la *VS*, los yesos no solo fueron aprovechados por la parte francesa sino que también Hamdi Bey, lejos de ser un receptor pasivo del regalo, pudo tensar las negociaciones y explicitar una posición de poder a partir de él. Ahora bien, cabe destacar que este episodio en particular no significó la instauración de malas relaciones entre Hamdi Bey y el Louvre como institución sino que la más bien la animosidad fue con Champoiseau. La cuestión fue reconocida por el propio cónsul: "...el Director del Museo Otomano seguramente estará dispuesto a satisfacer a Francia con respecto a las antigüedades caldeas, para demostrar que las medidas [tomadas] en contra de mi misión no tenían el carácter de un sesgo de mala voluntad sistemática hacia todos arqueólogos franceses".<sup>270</sup> En este sentido, Çelik sostiene que más allá de las disputas por la posesión de bienes culturales, la dirección de Hamdi Bey del Museo Imperial Otomano buscó establecer buenas relaciones con museos como el Louvre en función de crear una red de eruditos y académicos.<sup>271</sup> Esto se evidenció por ejemplo en el tono del director al momento de agradecer el envío del yeso de la *VS*, epístola en la cual hasta precisaba que su destino final sería el museo en vez de la escuela:

Acuso recibo de esta reproducción tan perfecta de una obra admirable, acepte mi más sincero agradecimiento. Estoy muy feliz de ver el Museo Imperial de Constantinopla en

---

*Comptes rendus des séances de l'année - Académie des inscriptions et belles-lettres* 35, n.º 4 (1891), 269-71.

<sup>269</sup> Cfr. Hamiaux, "La victoire de Samothrace", 203-5.

<sup>270</sup> Carta de Charles Champoiseau a Cher Directeur, 13 de agosto de 1891. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A), 20140044/7, Origines et échanges. "...le Directeur du Musée Ottoman aura certainement à cœur de satisfaire la France en ce qui concerne les antiquités chaldéennes, afin de prouver que les mesures [prises] contre ma mission ne revêtaient point le caractère d'un parti pris de mauvais vouloir systématique envers tous les archéologues français".

<sup>271</sup> Çelik, *About antiquities*, 61.

posesión de una obra maestra de este tipo, que será uno de los adornos más bellos de sus salas de calcos.<sup>272</sup>

Las relaciones entre el Museo Imperial y el Louvre continuaron en buenos términos a lo largo del tiempo,<sup>273</sup> e incluso el museo decidió enviar un segundo calco de la *VS* como regalo a Hamdi Bey, en esta ocasión una reducción de la pieza que, como se ha analizado, ya era un objeto disponible en el Atelier de Moulage. La justificación del envío reafirmaba el vínculo de cooperación entre ambas partes y establecía que: “Hamdi Bey mantiene relaciones científicas muy frecuentes con los conservadores de los departamentos de antigüedades, y nos presta, como tal, servicios que le agradecería si pudiera reconocer por medio de esta amable concesión”.<sup>274</sup> No obstante, también perseguía hacer un seguimiento sobre una serie de autorizaciones en la ciudad otomana de Tille, que Hamdi Bey confirmó en su respuesta. Lo curioso de este segundo yeso es que su recepción reveló que el primer envío nunca había sido montado:

El pequeño modelo de la Victoria llegó en muy buen estado y lo hemos colocado en la sala de nuestra biblioteca que es bastante grande. Este modelo es encantador y no solamente nos da indicaciones para montar el calco grande; sino que también ornamenta nuestra biblioteca.<sup>275</sup>

Por lo tanto, podemos concluir que el poder del yeso de la *VS* no radicó en su potencialidad de exhibición y en su destino final como objeto museal sino en el intercambio mismo y en su tránsito. Una fotografía tomada recientemente en el İstanbul Arkeoloji Müzeleri (una de las instituciones actuales de los ex-Museos Imperiales) expone el estado actual de la reducción de la *VS*, con una de sus alas faltantes y

---

<sup>272</sup> Carta de Osman Hamdi Bey a Monsieur Kaempfen, 6 de marzo de 1890. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/4, Organisation et échanges. “Je vous accusant réception de cette reproduction si parfaite d'un œuvre admirable, je vous prie d'en agréer mes plus vifs remerciements. Je suis bien heureux de voir le Musée Impérial de Constantinople en possession d'un pareil chef-d'œuvre, qui sera l'un des plus beaux ornements de ses salles de moulages”.

<sup>273</sup> Se concretaron algunos intercambios, como por ejemplo en 1892 Hamdi Bey envió cinco tabletas cuneiformes que guardaban una relación con otros objetos del Louvre.

<sup>274</sup> Carta de Albert Kaempfen a Monsieur le Ministre de l'Instruction Publique des Cultes et des Beaux-Arts, 21 de diciembre de 1892. AN, Travaux d'art, musées et expositions, F/21/4467 Musées nationaux, organisation générale. Atelier de moulages et atelier de marbrerie. “Hamdy Bey est en relations scientifiques très fréquentes avec M.M. Les Conservateurs des départements antiques, et nous rend, à ce titre, des services que je vous serais très obligé de vouloir bien reconnaître au moyen de cette gracieux concession”. El decreto fue firmado el 9 de enero de 1893.

<sup>275</sup> Carta de Osman Hamdi Bey a Monsieur Kaempfen, 22 de febrero de 1892. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/4, Organisation et échanges. “Le petit modèle de la Victoire est arrivé en très bon état et nous l'avons placée dans la salle de notre bibliothèque qui est assez grande. Ce modèle est charmant et non seulement il nous donne des indications pour monter le grand moulage; mais encore il orne notre bibliothèque”.

demuestra que también se mandó la proa junto con la escultura de bulto (Fig. 14). Desde ya, no es posible inferir desde qué momento se dio el deterioro del calco, pero es notorio pensar que el ejemplar no ha tenido un lugar preeminente en la institución y hasta se puede proyectar como un corolario de las pujas, las tensiones y las ironías que el propio Hamdi Bey instrumentalizó con los franceses.



**Figura 14.** David John, *Exposición de reducción de VS en el İstanbul Arkeoloji Müzeleri*. Fotografía. © David John, cortesía del autor.

La circulación de las reproducciones le permitieron tanto a Champoiseau como a Hamdi Bey ejercer una posición política activa de puja de influencias; mientras el primero consiguió permisos burocráticos para finalmente no descubrir ningún nuevo



mármol en la austera tierra samotracia, el otro logró tensar la arrogante seguridad francesa sobre la herencia helénica, obtuvo yesos y la certeza de que los nuevos originales se mantuviesen intramuros del Museo Imperial. El Imperio Otomano ya no podía reclamar por el mármol de la *VS*, pero sí podía hacer uso de sus yesos y así, obtener su Victoria.

En síntesis, el estudio de la primera etapa de la vida objetual de la *VS* y sus copias nos introduce en una doble cuestión. Por un lado, la posesión de este original por parte del Louvre y su transfiguración en obra maestra significó un proceso que implicó a la circulación de copias en tanto recursos que contribuyeron a la consolidación del conocimiento científico e histórico de la escultura por parte de la arqueología y en tanto potenciales productos mercantiles. En este sentido, se construyó un relato de valor de la escultura. El desarrollo de los yesos de la *VS* como mercancías será analizado en el próximo capítulo con relación al AMML y su producción y productividad. Por otra parte, la fama de la *VS* y su progresivo posicionamiento central al interior del Louvre permitieron una instrumentalización de sus copias como regalos diplomáticos e intercambios políticos. Asimismo, el caso de las relaciones entre el Louvre y el Museo Imperial Otomano revela que esos usos no fueron exclusivos de la parte francesa sino que otras instituciones pudieron hacer de los yesos un objeto de negociación.

Samotracia, 2020. En el sitio web oficial del Museum Paleopolis Samothraki se exhibe una foto-galería con serie de trabajos infantiles, algunos con fecha en 2013, sobre la *VS* (**Figs. 15.a, 15.b, 15.c**). Las interpretaciones coloridas de la escultura acompañadas de listas de nombres parecen ser recuerdos de visitas escolares al museo de la isla, probablemente acompañadas de un recorrido guiado de la colección, que está compuesta de los principales descubrimientos arqueológicos de una misión comenzada en 1938, interrumpida por la Segunda Guerra Mundial, y retomada en 1948 por parte de la American School of Classical Studies en Atenas y dirigida por Karl Lehmann.<sup>276</sup> El edificio fue construido en ocasión de la expedición estadounidense por parte de su arquitecto (que trabajaba para el Met de Nueva York) y se consigna como terminado hacia 1955.<sup>277</sup> Casualmente, en esa ocasión se realizó uno de los descubrimientos más

---

<sup>276</sup> Lehmann, Karl. «The State of Antiquities in Samothrace». *Archaeology* 1, n.º 1 (1948), 44-49 y Lehmann, Karl. *Samothrace: A Guide to the Excavations and the Museum*. New York: New York University. Institute of Fine Arts, 1955.

<sup>277</sup> Hamiaux, “La victoire de Samothrace”, 220.

importantes relativos a la VS: la palma de su mano. El fragmento fue rápidamente negociado por parte del Louvre, cuyo traslado fue aprobado por el parlamento griego e intercambiada por una serie de piezas de Samotracia que el museo poseía.

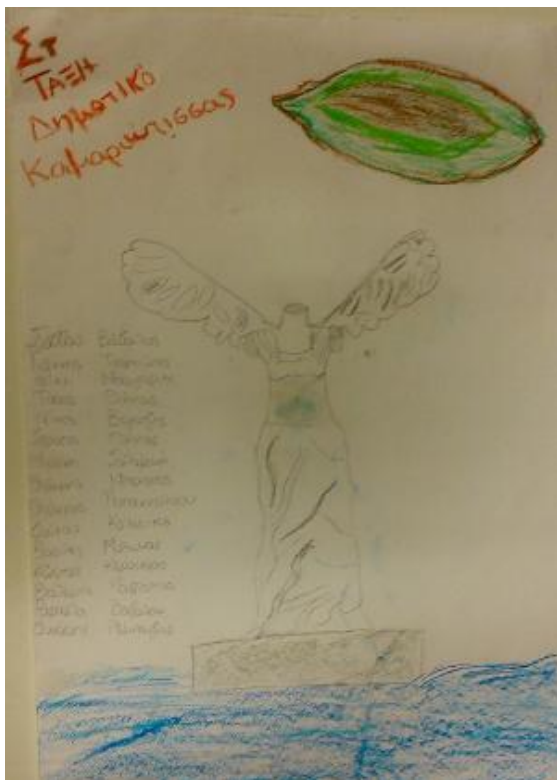
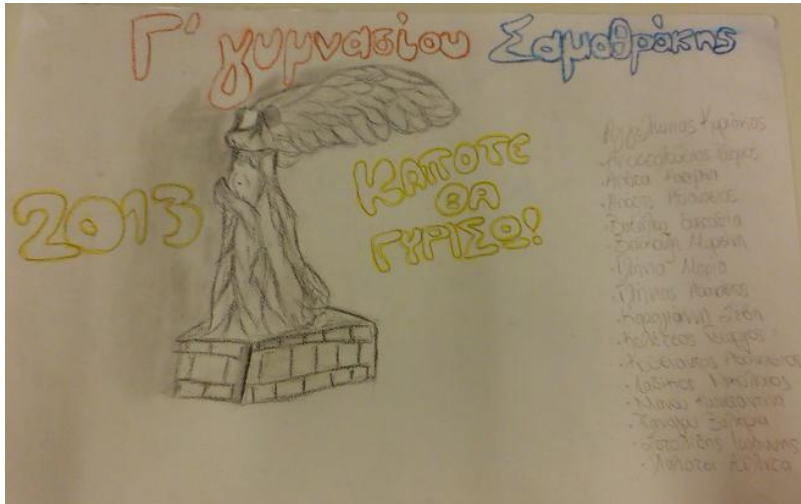


Figura 15. a. b. y c. Children's art work, ca. 2013. Fotografías. Publicado en: <[http://odysseus.culture.gr/h/1/eh1560.jsp?obj\\_id=3398](http://odysseus.culture.gr/h/1/eh1560.jsp?obj_id=3398)> (acceso 12/6/2020).

En la última sala del museo, en una esquina, actualmente se encuentra un calco de la escultura de bulto de la VS (Fig. 16). No es precisa la procedencia del yeso, pero en los Archives Nationales de Francia hay una pequeña carpeta que reúne documentos de 1956

relativos a un pedido de un calco de la *VS* por parte de los habitantes de Samotracia a la Embajada de Grecia en París.<sup>278</sup> De ser este el origen del actual yeso samotraco, el hecho de que el reclamo por una copia de su original perdido haya provenído de los propios habitantes de la isla explorada nos provee una coda sobre los desenlaces relativos a las disputas por los codiciados mármoles originales de la Antigüedad a finales del siglo XIX. Al fin y al cabo, la isla debió esperar casi un siglo para poder poseer su propia Victoria.

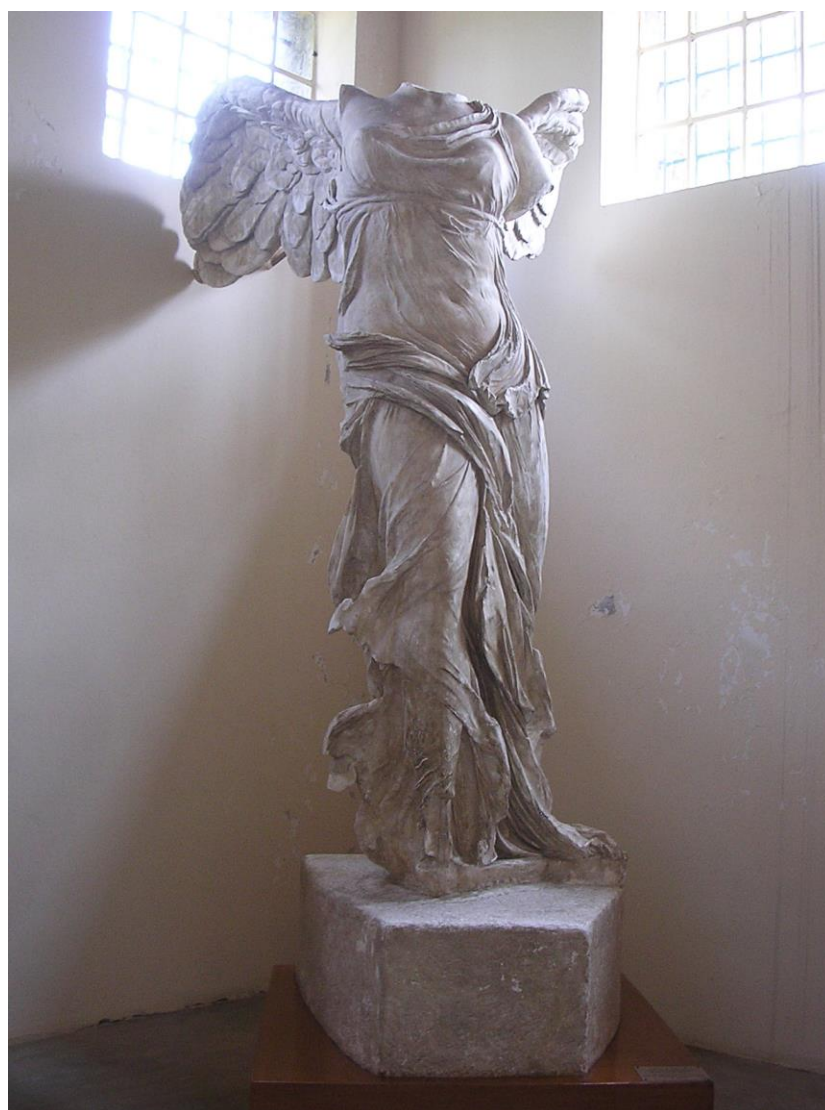


Figura 16. *Paleopolis Museum Samothraki. A plaster copy of the famous Winged Victory of Samothrace.* Fotografía. Publicado en: <<http://www.my-favourite-planet.de/english/europe/greece/northern-aegean/samothraki/samothraki-photos-008.html#nike-vienna-conze>> (Acceso 12/6/2020). © David John.

---

<sup>278</sup> Carpeta de documentación “Ambassade de Grèce. Demande des habitants de Samothrace d’une copie de la Victoire, 1956”. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A), 20140044/3 Administration.

Así, podemos notar que la consolidación del canon está signado por una compleja dinámica de posesión y fijación de la obra de arte original en un espacio, una disputa por su locación, y por la circulación y producción de sus copias. También el hecho de que la *VS* se instalara en el Louvre como hogar permanente es central para comprender su estatuto canónico; la construcción del entorno de exhibición de la *VS* como espectáculo –y su reproducción– es una problemática que se analizará en el último capítulo. Por el momento, cabe concluir con una breve reflexión de Shaw sobre algunas de las preguntas abiertas que se generan ante los casos examinados: “Para comprender las implicaciones radicales de esta estrategia, uno podría concebir, por ejemplo, a la *Venus de Milo* o a la *VS* contextualizada como parte de lo otomano en vez de la herencia europea. Así, ¿se mantendrían como íconos del clasicismo occidental?”.<sup>279</sup> Y más aún, se puede agregar como final abierto... ¿hubiesen sido obras maestras intramuros de su hogar isleño?

---

<sup>279</sup> Shaw, *Possessors and possessed*, 165. “To comprehend the radical implications of this strategy, one may envision, for example, the Venus de Milo and the Nike of Samothrace contextualized as part of Ottoman rather than European heritage. Would they still remain icons of Western classicism?”.

### **Capítulo 3. El Atelier de Moulage du Musée du Louvre entre la demanda y la oferta de yesos (1880-1910)**

#### **Introducción**

Desde su creación en 1794, el AMML se consolidó y se mantuvo como uno de los principales referentes de la producción y venta de calcos escultóricos. A través de un progresivo aumento en la disponibilidad de moldes y ejemplares de la propia colección del Louvre y otros museos extranjeros –que hacia 1928 contaba con más de 1.500 modelos–, el organismo se convirtió en una suerte de “proveedor del canon” a través de la comercialización de yesos.

Como ya se ha anticipado a través de los primeros capítulos, hemos establecido la premisa básica de que la dinámica del canon depende de un doble movimiento de posesión de originales y de la potestad sobre la capacidad de producir y ejercer control sobre el flujo de sus copias. Hasta el momento, hemos examinado la circulación de yesos en relación con disputas por los originales. A continuación, se hace hincapié en la producción y circulación de calcos a partir del caso de estudio del AMML.

En este capítulo se analiza la lógica comercial de los calcos escultóricos y los vínculos, tensiones y problemáticas que se plantearon entre la oferta (y la producción) y la demanda de dichos objetos. La posesión de un taller de calcos estatal permitió la posibilidad de explotar la producción de copias, las preguntas que surgen son: ¿El Estado francés –vía Louvre– instrumentalizó el Atelier de Moulage para consolidar el canon? ¿Hubo un accionar programático de fomento de esta instancia en función de ejercer un control sobre el flujo de las copias? ¿Cómo incidió la comercialización y la mercantilización de los calcos?

Las respuestas a estas cuestiones radican en el análisis de la estructura interna del taller del Louvre y sus vínculos de dependencia con otros organismos estatales, específicamente los Musées Nationaux (luego Réunion des Musées Nationaux) y el Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts. En paralelo a la generación de un consumo de calcos por parte de museos extranjeros, instituciones varias relativas al campo artístico y particulares, el Estado francés también fue un ávido demandante de copias. Ahora bien, el conjunto de actores generó un aumento de la demanda que no fue necesariamente acompañado de un incremento en la productividad del taller. En

consecuencia, el Atelier de Moulage tuvo que lidiar con una serie de problemas y dificultades en relación con la producción de calcos que generaron un desfase entre la oferta y la demanda de piezas, e incidieron en la calidad del producto. Asimismo, estas problemáticas se tradujeron en una incapacidad del taller de poder ejercer y consolidar un monopolio local sobre la venta de calcos debido a la proliferación de un mercado paralelo de productores privados.

El estado de la cuestión sobre el AMML se concentra en el libro pionero de Rionnet, *L'Atelier de Moulage du Musée du Louvre (1794-1928)*, que es hasta la fecha el estudio más completo sobre el organismo. Allí, la autora indaga en la historia del taller, recopila una serie de fuentes claves y realiza estadísticas sobre las ventas y las piezas más demandadas. A su vez, identifica algunas de las problemáticas que analizamos a continuación. En la argumentación de la autora se desliza una relación directa entre comercio y degradación del producto; por ejemplo afirma que:

La vocación pedagógica del taller había desaparecido para dar paso a una nueva lógica comercial en la que los calcos no tenían otro valor que el de mercancía. Esta evolución puede explicar, al menos desde el principio, el cambio en la mirada sobre estos productos que gradualmente perdieron sus cartas de nobleza.<sup>280</sup>

Entonces, se establece un vínculo de causalidad en términos negativos: los calcos pierden su valor porque se convierten en mercancías. Ciertamente, como hemos analizado en el primer capítulo, las fuentes expresaron ansiedad y condescendencia en relación con la mercantilización de los calcos. No obstante, para el caso del Louvre, afirmo que no es el mercado en sí lo que alteró la calidad del producto sino justamente la incapacidad del taller de adaptarse y aprovechar este creciente espíritu comercial. La principal hipótesis del capítulo es que la demanda de calcos se planteó en términos comerciales, mientras que la organización y política del Louvre mantuvo una lógica de producción de tipo de taller dependiente del Estado francés y respondía a una demanda y agenda política. Por ende, se produjo un desfase entre ambas instancias que incidió en la calidad del producto.

En cuanto a la disponibilidad de fuentes a analizar, cabe aclarar que los Archives Nationales albergan un extenso fondo documental sobre el Atelier de Moulage (principalmente la série Y), que vertebra la argumentación del presente capítulo.

---

<sup>280</sup> Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre*, 48. “La vocation pédagogique de l'atelier avait disparu pour laisser place à une nouvelle logique commerciales dans laquelle les moulages n'avaient plus d'autre valeur que marchande. Cette évolution peut expliquer, en partir du moins, le changement du regard sur ces produits qui perdirent peu à peu leurs lettres de noblesse”.

Muchos de estos documentos han sido relevados y citados por Rionnet, aunque es menester mencionar que en 2015, estos fondos que formaban parte de los Archives des Musées Nationaux fueron incorporados a los Archives Nationales, de forma que se modificaron sus entradas en la catalogación.<sup>281</sup> Esto presenta la dificultad de no haber revisado todos los documentos previamente estudiados por Rionnet, de modo que la autora se mantiene como referente de muchos datos, especialmente aquellos recopilados en sus anexos.

El recorte temporal del capítulo se desarrolla entre 1880, fecha de entrada del Chef d'atelier Eugène Arrondelle y alrededor de 1910, que son los años siguientes a su salida, aunque varias fuentes empleadas son de fecha posterior para dar cuenta de la continuidad en las problemáticas del Louvre.<sup>282</sup> En cuanto a la cronología general del atelier, cabe destacar que en 1927-8 se realizó su mudanza definitiva al Palais du Trocadéro, en donde se reunieron los talleres de calcos nacionales en un solo organismo, momento que es retomado para su análisis en el último capítulo. Dado que se abarca un periodo significativo de tiempo, el ejemplo de la *VS* continúa siendo el objeto vertebrador ya que las vicisitudes de sus copias permiten examinar anclar y ejemplificar los grandes problemas experimentados por el organismo.

El capítulo comienza con un análisis de la organización del AMML y sus vinculaciones con otros organismos del Estado francés y explora cómo desde estas secciones se generó una demanda de calcos que no estuvo acompañada de un apoyo y fomento de la productividad del taller. Una segunda sección indaga en los problemas de la organización interna del Atelier a partir de la conflictiva conducción de Arrondelle, periodo que coincidió con un declive general del estado del taller, las condiciones de los obreros y los calcos producidos. Por último, una tercera parte aborda la problemática de la competencia privada de calcos y cómo se posicionó como una verdadera amenaza para el Louvre.

### **Calcos en demanda. El Atelier de Moulage entre las ventas y el Estado francés**

---

<sup>281</sup> Esto significa que algunos documentos citados por Rionnet no han sido encontrados en los AN. Por ejemplo, en su libro se incluye una referencia a los registros de ventas del Atelier citada como “Archives des musées nationaux série 1 MM 1802-1879” que al momento de buscar en la Sala Virtual de los AN no se encuentra entrada alguna y no se ha logrado localizar un documento afín durante el relevo.

<sup>282</sup> Cabe aclarar que no se analiza como la Primera Guerra Mundial afectó al taller dado que, más allá de una caída en las ventas y una modificación en los precios de los calcos, no hubo una gran alteración en su funcionamiento y se continuó con la producción.

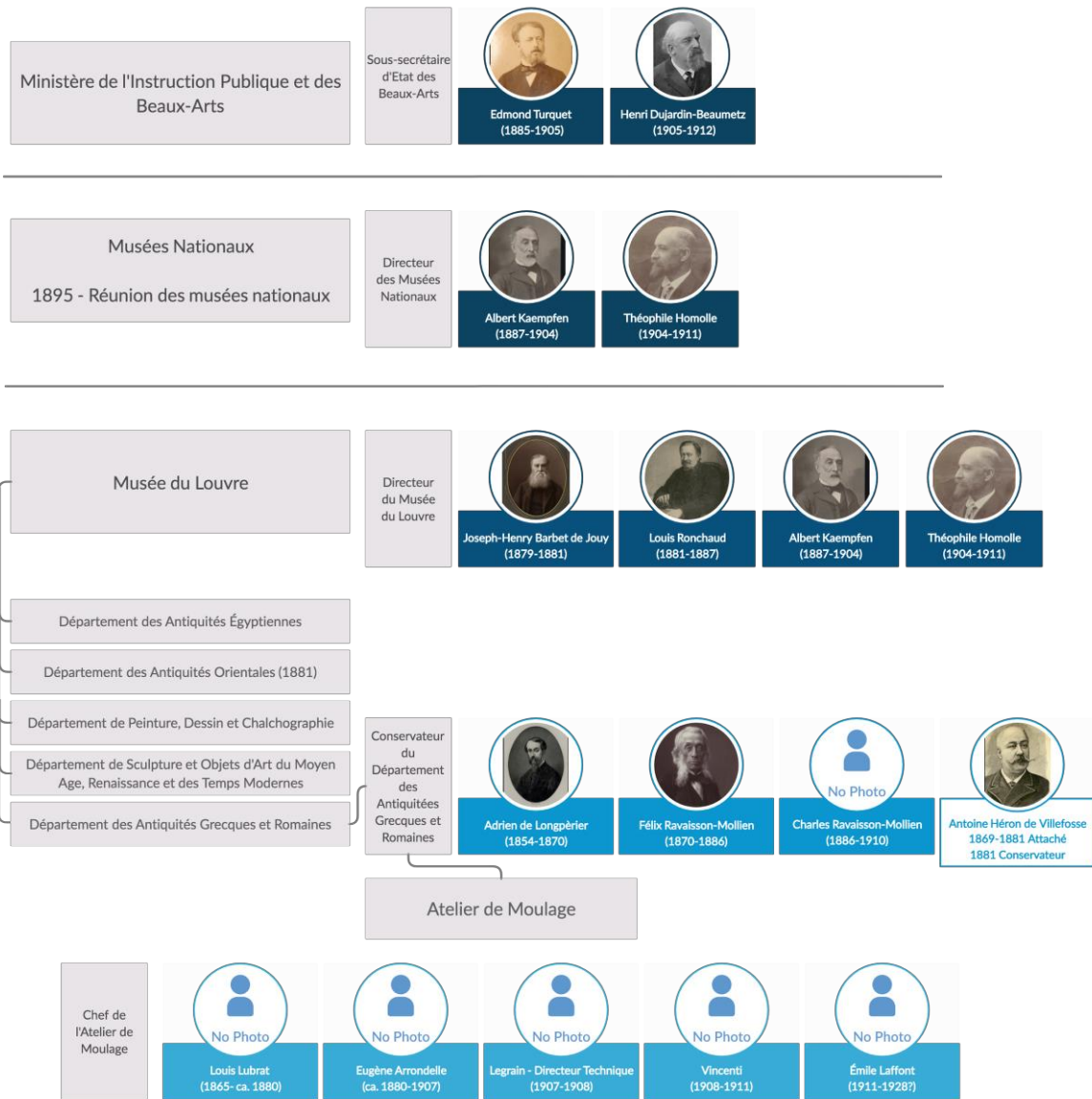
En 1908, llegó a la dirección del Louvre una carta del British Museum con un listado de preguntas sobre la organización del Atelier de Moulage del primero.<sup>283</sup> Las dudas eran en su mayoría relativas al nivel de responsabilidad, poder de decisión e intervención sobre el taller por parte del museo. Ante la primera pregunta respecto a qué tanta competencia tenía el Louvre en relación con los precios y la calidad de los calcos, Héron de Villefosse, desde el Département des Antiquités, bocetó como respuesta que el taller operaba “sin intermediario” y que el museo supervisaba las *épreuves* vendidas.<sup>284</sup> No obstante, lejos estaba el taller de tener autonomía y falta de mediación. El Atelier de Moulage no solo dependía del Musée du Louvre sino que también se insertaba dentro de un organigrama conformado por una serie de niveles estatales, los cuales son presentados y ordenados en la **Ilustración 2** con sus respectivas autoridades a lo largo del periodo a analizar.

---

<sup>283</sup> Carta de Cecil Smith a Théophile Homolle, Directeur des Musées Nationaux, 1 de febrero de 1908. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/17, Affaires et renseignements.

<sup>284</sup> Nota de Antoine Héron de Villefosse, “Note pour M. le Directeur”, 4 de febrero de 1908. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/17, Affaires et renseignements.





**Ilustración 2.** Organigrama del Atelier de Moulage du Musée de Louvre con los niveles de dependencia administrativa e identificación de autoridades entre últimas décadas del siglo XIX e inicio de siglo XX.

El primer nivel de jerarquía era el Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts (que fue variando levemente en su denominación a través del tiempo). Desde su creación, el Atelier de Moulage fue de dependencia estatal; pero a partir de la implementación de su reglamentación oficial en 1854,<sup>285</sup> se estableció que el taller respondía a un segundo nivel representado por la Direction des Musées Impériaux, entidad que luego pasó a ser la Direction des Musées Nationaux, y finalmente en 1895 se convirtió en la Réunion des Musées Nationaux.<sup>286</sup> A su vez, en una tercera instancia, la gestión relativa a los calcos estaba a cargo del Département des Antiquités Grecques et Romaines del Louvre. El puesto de más alta jerarquía dentro del departamento eran los Conservateurs,<sup>287</sup> quienes se encargaban de la conservación de los originales, seleccionar qué moldes nuevos tomar y la cantidad de ejemplares a realizar.<sup>288</sup> En último lugar, estaban los Chef d'Atelier que eran *mouleurs* de profesión y debían coordinar el funcionamiento del taller y dirigir a sus obreros.

A partir de esta breve reseña sobre la estructura del AMML se puede establecer como premisa que había varios niveles administrativos con diferentes grados de control y poder de gestión sobre el taller. Lo mismo sucedía a nivel de entrada y salida de costos y ganancias. En cuanto a las ventas, el reglamento de 1854 establecía la figura de un Agent Comptable que las registrara y que el dinero debía ser remitido al Trésor de la Couronne, es decir que el museo obtenía las ganancias y era una importante fuente de ingresos.<sup>289</sup> No obstante, con la fundación de la Réunion des Musées Nationaux en 1895, el total del producto de las ventas pasó a ser destinado a su tesoro. En relación con esto, la carta inglesa de 1908 también preguntaba si el “negocio” de “vender calcos”

---

<sup>285</sup> Foule, Achille, “Règlement sur le moulage des statues et objets d'art des Musées Impériaux”, 6 de junio de 1854. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/1, Historique et organisation.

<sup>286</sup> Para una historia y análisis de la Réunion des Musées Nationaux cfr. Callu, *La réunion des musées nationaux, 1870-1940*. En el periodo analizado hubo una coincidencia entre los directores del Louvre y de los museos nacionales, aunque cada administración demandaba objetivos y capacidades diferenciadas, por ejemplo, era el director del Louvre el encargado de fijar los precios de los yesos. El título del puesto era Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre.

<sup>287</sup> Utilizamos el término en plural dado que, como se indica en el organigrama, hubo una yuxtaposición entre los diferentes Conservateurs oficiales (Longpérier y Ravaisson-Mollien padre e hijo) y la labor de Héron de Villefosse al interior del departamento. En general, en los archivos predominan los documentos de autoría de este último en relación con la gestión del Atelier de Moulage. Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre*, 125; Schvalberg, *Le modèle grec dans l'art français*, 187.

<sup>288</sup> En relación con esto, Rionnet afirma que hubo una simbiosis entre el repertorio del Atelier y los nuevos descubrimientos y adquisiciones del museo mientras que Schvalberg argumenta que las elecciones de reproducciones no estuvieron guiadas por los mismos criterios que la política de compras.

<sup>289</sup> Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre*, 47.

se realizaba en vistas a ser “económicamente independiente” y “rentable”;<sup>290</sup> ante lo cual desde el Louvre solo se respondió que: “La venta de calcos aporta una cierta suma cada año a la Caisse des Musées. Pero debe tenerse en cuenta que el personal del Atelier de Moulage es pagado por el Estado y que los salarios de este personal no se tienen en cuenta”.<sup>291</sup>

Según Rionnet, este tipo de estructura se estableció debido al incremento en los pedidos de calcos y la acentuación de la función mercantil,<sup>292</sup> lo cual convirtió al taller en un “verdadero instrumento comercial”.<sup>293</sup> Lo curioso es que desde las fuentes se puede identificar una divergencia y tensión respecto a esta suerte de explícito y autoproclamado espíritu comercial que Rionnet atribuye al taller. La convergencia de comercialización y estructura burocrática estatal no se presentó como una política unitaria. Por ejemplo, hacia 1911 se informaba que “El Conseil des Musées insiste en que se brinde a los talleres del Estado una orientación práctica, lo más conforme posible a los hábitos comerciales”.<sup>294</sup> De modo que se abogó por el fomento comercial desde niveles administrativos más altos, aunque a continuación no haya habido un acompañamiento en su puesta en práctica; como luego lo afirmaba un fragmento de un reporte desde la Direction des Musées Nationaux al ministerio de 1919:

El taller del Louvre no es, estrictamente hablando, un taller organizado comercialmente, debe sobre todo promover el desarrollo de las artes plásticas y hacer que las reproducciones de nuestras obras maestras estén disponibles para todos en condiciones favorables para los artistas y los amateurs.<sup>295</sup>

---

<sup>290</sup> Carta de Cecil Smith a Théophile Homolle, Directeur des Musées Nationaux, 1 de febrero de 1908. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/17, Affaires et renseignements.

<sup>291</sup> Nota de Antoine Héron de Villefosse, “Note pour M. le Directeur”, 4 de febrero de 1908. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/17, Affaires et renseignements. “4. La vente des moulages rapporte chaque année une certaine somme à la Caisse des Musées. Mais il faut observer que le personnel de l'atelier du moulage est payé par l'Etat et que les traitements de ce personnel n'entrent pas en ligne de compte”.

<sup>292</sup> Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre*, 3.

<sup>293</sup> Rionnet, 47. Igualmente, la autora reconoce que a partir de 1870 comenzó a haber dificultades con la entrega de pedidos debido a una insuficiencia en los fondos destinados a costos y materiales.

<sup>294</sup> Carta del Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre, Membre de l'Institut a Monsieur le Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, 16 de enero de 1911. AN, Travaux d'art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4463 Musées nationaux, organisation générale. Ateliers de chalcographie et de moulages. “Le Conseil des Musées insiste pour que l'on donne aux ateliers de l'Etat une direction pratique, aussi conforme que possible aux habitudes commerciales”.

<sup>295</sup> Minuta del Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre a M. le Ministre Ins. Publ. et Be. Arts, 30 de septiembre de 1919. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043-2. “...L'atelier du Louvre n'est pas, à proprement parler, un atelier organisé commercialement, il doit surtout favoriser le développement des arts plastiques et mettre les reproductions de nos chefs d'œuvre à la disposition de tous dans les conditions les plus favorables pour les artistes et les amateurs”.

Ahora bien, si en principio se identifica una desconexión en cuanto al comercio como fin del taller entre las diferentes esferas administrativas, otra dificultad que se presentó fue el hecho de que estos mismos sectores –preeminentemente el Ministère– generaron una demanda de yesos con la finalidad de dotar de ejemplares a museos y escuelas nacionales, realizar donaciones y efectuar regalos diplomáticos. Asimismo, la idea de que el taller debía servir para instrucción pública era puesta en práctica a través de una serie de concesiones gratuitas y descuentos sobre los precios de venta de los calcos para instituciones públicas, lo cual, en última instancia, atentaba contra la ganancia comercial. Recién en 1895 se prohibieron las concesiones gratuitas, y el porcentaje de descuentos fue variando a través del tiempo –en el Segundo Imperio era del 20%, en 1883 25%, en 1900 10%, en 1919 30% y en 1924 10%–.<sup>296</sup>

En relación con lo antedicho, cabe retomar el caso de la *VS*. La desconexión entre la producción y algunos de sus niveles administrativos se hizo patente a través de un episodio en concreto cuando entre 1892 y 1893 un calco de la escultura fue solicitado para la World's Columbian Exposition en Chicago de 1893. La demanda fue replicada con cierta resistencia dado que, como se explicitó en la minuta de la respuesta al Ministre des Beaux-Arts:

Permítame; sobre este respecto, para pedirle Ministro, amablemente que [restrinja] en la medida de lo posible las concesiones de este tipo. El personal de nuestros Ateliers de Moulage es apenas suficiente para cumplir con los pedidos realizados por particulares, escuelas y museos en Francia y en el extranjero. A veces, estos pedidos están atrasados porque nuestros trabajadores a menudo están ocupados haciendo calcos que usted asigna a establecimientos públicos. Entiendo bien el interés que existe en dotar a algunos de nuestros museos provinciales con reproducciones de yeso de las principales obras maestras de la escultura. Pero quizás habría inconvenientes en [ejecutar] esta agradable medida a los museos extranjeros, desventajas de las cuales una sería disminuir mucho el número de los productos de la venta.<sup>297</sup>

---

<sup>296</sup> Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre*, 78.

<sup>297</sup> Minuta de Dr. des M. Nxa. a M. Le Ministre des B.A, 4 de febrero de 1893. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043-10, Dons acceptés. “Permettez-moi; à ce propos, de vous demander monsieur le Ministre, de vouloir bien [restreindre] dans la mesure de possible les concessions de ce genre. Le personnel de nos ateliers de moulage est à peine suffisant pour exécuter les commandes faites par des particuliers, par des Écoles et des Musées français et étrangers. Ces commandes se font quelque fois longtemps attendre parce que nos ouvriers sont souvent occupés à l'exécution de moulages que vous attribuez à des établissements publics. Je comprend bien l'intérêt qu'il y a à doter certain de nos musées de province des reproductions en plâtre des principaux chef d'œuvre de la sculpture. Mais il y aurait peut-être des inconvénients à exécuter d'avantage cette mesure gracieuse à des musées étrangers, inconvénients dont le nombre serais de diminuer beaucoup les produits de la vente”.

De esta forma se puede notar como desde las fuentes se denunció este desfasaje dado que afectaba la producción pautada del taller. Igualmente, se puede agregar que este tipo de información no era necesariamente conocida por parte de los sectores que solicitaban los calcos de forma gratuita.

Como ya hemos anticipado en el capítulo 2, la *VS* se convirtió en un ejemplar de alta demanda, en paralelo al acrecentamiento de su fama y la consolidación de su estatuto canónico, también se dio un proceso en el cual la pieza pasó a ser uno de los ejemplares privilegiados al momento de hacer donaciones y regalos oficiales, dada la disponibilidad de la reducción que hacía del yeso un objeto móvil y fácilmente transportable. Además de los intercambios ya reseñados con Constantinopla, desde el Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts se redactaron múltiples decretos de concesión de ejemplares a personalidades destacadas.<sup>298</sup> Lo pertinente del asunto es el hecho de que estas concesiones se generaban y eran firmadas por el Ministre de l'Instruction Publique, des Beaux-Arts et des Cultes, de modo que la figura de más alta jerarquía tenía la potestad sobre esta toma de decisiones, independientemente del estado del atelier en el momento, como bien lo expresaba el reclamo ya citado.

En suma, se puede aseverar que desde la propia estructura del AMML hubo un quiebre entre sus niveles administrativos que generó una tensión entre la consolidación de una matriz comercial con vistas a producir ganancias y una instrumentalización política de los productos del taller. Así, el Ministère d'Instruction Publique et des Beaux-Arts no comercializaba los calcos sino que los distribuía en forma de concesiones gratuitas sin contemplar sus efectos sobre la rentabilidad del taller. Este tipo de encargos no logró integrarse al flujo de pedidos particulares sino que antes bien alteró la capacidad de respuesta del taller y, en última instancia, hizo que hubiese una sobredemanda que no pudo ser cubierta. Esta falla no debe ser localizada en el comercio en sí mismo, como afirma Rionnet, sino en la falta de una política de gestión unitaria que integrara las concesiones gratuitas con el objetivo de hacer del Louvre un taller más productivo y adaptado a la lógica del mercado.

---

<sup>298</sup> Estas incluyeron a los críticos de arte Paul Reveu y Gustave Geoffroy y a eruditos como Gaston Boissier, M. Gréard y M. Bernard. Todos estos documentos se encuentran en formato de Arrêté en el fondo documental AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043-10, Dons acceptés.

## Del Chef d'Atelier al calco. La estructura interna de la producción del AMML y la dirección de Eugène Arrondelle (1880-1907)

Entre *mouleur* y *sculpteur*: la gestión Arrondelle

“El rol de los *mouleurs* es más difícil de evaluar”;<sup>299</sup> la afirmación de Rionnet se encuentra ciertamente sustentada por una disminución significativa de documentación e información sobre estos sujetos. No obstante, para el caso del Louvre, es posible reconstruir la división del trabajo, la dinámica productiva y sus problemáticas. En primer lugar, la figura de más alta jerarquía al interior del taller era el Chef d'Atelier, quien tenía a su cargo la supervisión de la calidad y la cantidad de yesos junto con el manejo de los demás *mouleurs* y asistentes.<sup>300</sup>

En 1880, Eugène Arrondelle fue contratado como *chef* y se mantuvo en dicho puesto por un periodo de casi 30 años. Se han podido consignar pocos datos sobre la vida personal y la carrera profesional de Arrondelle, aunque Rionnet lo define como un “...personaje, que sin duda disfrutó de cierta notoriedad en los círculos artísticos como escultor «reconocido» y especialmente como inventor del *staff*,<sup>301</sup> supo aprovechar los privilegios que ofrecía este puesto para engañar a la administración”.<sup>302</sup>

Una entrevista a Arrondelle en el periódico de *Le Petit Parisien* de 1901 provee una breve biografía contada en primera persona. Junto con una ilustración de su retrato que lo muestra con el típico delantal blanco del *mouleur* –aunque el epígrafe lo denomine *sculpteur*– (Fig. 17), su relato narraba la historia de unos “difíciles comienzos” marcados por unos humildes orígenes de hijo de zapatero y una vendedora de legumbres. El artículo lo describía como “un filósofo y espíritu abierto a la única

---

<sup>299</sup> Rionnet, “L’atelier de moulages du Musée du Louvre”, 123. “Le rôle des mouleurs est plus difficile à évaluer”.

<sup>300</sup> Durante la primera mitad del siglo XIX, la dirección del AMML estuvo dominada por *formatori* italianos cuya tradición en el área de la confección de calcos era ampliamente reconocida. Luego, a partir del paso del reconocido escultor Antoine-Louis Barye como *chef* (1848-50), la dirección del atelier pasó a estar encabezada por franceses. Inclusive, en la reglamentación, se establecía como condición de contratación tener la nacionalidad francesa. Sobre la presencia de *formatori* italianos en Francia e Inglaterra cfr. Chevillot, “Nineteenth-Century Sculpteurs and Mouleurs: Developments in Theory and Practice”; Wade, *Domenico Brucciani and the Formatori of 19th-Century Britain*.

<sup>301</sup> El *moulage du staff* fue un procedimiento patentado por Arrondelle en 1856 y luego por Alexandre Desachy en 1861. El *staff* era un material que combinaba yeso de París reforzado con fibra que resultaba en calcos más ligeros.

<sup>302</sup> Rionnet, *L’atelier de moulage du Musée du Louvre*, 54. “...Personnage, qui jouissait sans doute d'une certaine notoriété dans les milieux artistiques comme sculpteur «reconnu» et surtout comme inventeur du staff, sut profiter des privilèges qu'offrait ce poste pour duper l'administration”.

especulación del arte”,<sup>303</sup> y así asociaba la figura de Arrondelle a la de un artista.<sup>304</sup> También otro artículo publicado en el pueblo francés de Saint-Dizier de donde provenía su madre lo calificaba como: “un artista émérite, con talento comprobado, dotado de un gusto delicado unido con un conocimiento perfecto del arte antiguo y todo lo que está asociado con él”.<sup>305</sup>



**Figura 17.** Eugène Arrondelle, sculpteur. Ilustración. Publicado en: Pontarmé. «Les Doyens du Travail». *Le Petit Parisien*. 4 de diciembre de 1901. Fuente: gallica.bnf.fr

No obstante, su faceta de *praticien* prevaleció por sobre la de artista.<sup>306</sup> Comenzó como aprendiz *ad-honorem* en el atelier del Louvre durante la dirección de François-

---

<sup>303</sup> Pontarmé. «Les Doyens du Travail». *Le Petit Parisien*. 4 de diciembre de 1901. “Mais c’est un philosophe et un esprit ouvert aux seules spéculations de l’art”.

<sup>304</sup> En la entrevista, Arrondelle hacía mención a algunos hechos que lo acercaban al campo artístico institucionalizado francés: había asistido a algunos cursos de la École des Beaux-Arts (inclusive alardeaba que el propio Ingres le había corregido dibujos), había expuesto en el Salón de 1898 y había participado en la decoración de una serie de teatros.

<sup>305</sup> Houdard, Louis. «L’art ancien et les moulages au Musée de Saint-Dizier». En *Mémoires de la Société des lettres, des sciences, des arts, de l’agriculture et de l’industrie de Saint-Dizier*. Saint-Dizier: O. Godard, 1894, 55. “Un artiste émérite, au talent éprouvé, doué d’un goût délicat uni à une connaissance parfaite de l’art ancien et de tout ce qui s’y rattache”.

<sup>306</sup> Cabe notar que la tajante división entre un polo “artístico” y otro “artesanal” también es un producto de la historiografía sobre los actores del campo escultórico del siglo XIX francés. En relación con esto, la historiadora del arte Claire Jones se dedica a desafiar dicha división a partir de la hipótesis de que las artes decorativas fueron un campo central dentro de la escultura y lejos estuvieron de ser un mero ámbito alternativo. Al examinar los vínculos e intersecciones entre escultores, manufacturas y el Estado, la autora realiza una operación de valorización del rol estatal y del peso de lo económico en la idiosincrasia

Henry Jacquet (entre 1818 y 1848) y participó en 1854 en los trabajos de decoración en yeso del Sydenham Palace en Londres.<sup>307</sup> Así, el grueso de su carrera profesional se desarrolló como *mouleur*. Inclusive, un breve currículum con estos datos y la explicación del *moulage du staff* aparecía a manera de carta de presentación en las plantillas de su correspondencia personal (**Fig. 18**). En sus propias palabras: “Los calcos pronto ocuparon todo mi tiempo. Cómo pensar en fantasías artísticas en presencia de las necesidades de la vida”.<sup>308</sup>

---

productiva de las artes, cuestiones centrales en el desarrollo de esta tesis. Jones, *Sculptors and design reform in France, 1848 to 1895*.

<sup>307</sup> En la entrevista afirmó que tuvo hasta 150 obreros a su cargo, oficialmente su cargo fue de capataz (*foreman*) de la colección extranjera y *mouleur* (*moulder*). Cfr. *The Fine Arts' Courts in the Crystal Palace*. London: Crystal Palace Library, 1854, 71.

<sup>308</sup> Pontarmé. «Les Doyens du Travail». *Le Petit Parisien*. 4 de diciembre de 1901. “Les moulages me prirent bientôt tout mon temps. Comment songer à des fantaisies d’art en présence des nécessités de la vie”.



# Ancienne Maison DESACHY

11, Impasse du Maine, 11

## Eugène ARRONDELLE, Beau-Frère & Succ<sup>r</sup>

Entrepreneur de Travaux de la Ville de Paris

SCULPTEUR-DÉCORATEUR

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

### TRAVAIL RECOMMANDABLE

La Restauration du Plafond de la Galerie d'Apollon.

AU MUSÉE DU LOUVRE

AU SYDENHAM PALACE

1 million de travaux exécutés avec cent ouvriers sculpteurs et mouleurs français  
et conduits par moi-même

### LE STAFF

BREVETÉ EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

#### NOUVEAU PROCÉDÉ DE MOULAGE EN PLÂTRE

Ayant une application des plus utiles pour les décorations architecturales, réduisant la pesanteur ordinaire environ au dixième, et réunissant les avantages de solidité et pureté des épreuves en plâtres, 50 0/0 d'économie.

Les travaux importants déjà exécutés par ce procédé sont : A. LONDRES : La décoration intérieure du *Nouvel Opéra italien (Covent Garden)*. — Le *St-James Music-Hall*. — Le *London Crystal palace bazar*. — La *Galerie d'exposition des Cristalleries de Birmingham*, etc.

A PARIS : Toute la décoration intérieure des cinq nouveaux théâtres soit : Le Théâtre Lyrique, — le Théâtre du Châtelet, — le Théâtre de la Gaîté, — le Théâtre des Bouffes-Parisiens, — le Théâtre Beaumarchais, — la Voûte du grand escalier des Arts-et-Métiers le Plafond de la salle du Conseil du Chemin de fer d'Orléans, — la Décoration intérieure de l'Athénée Musical, — Divers au Château impérial de Fontainebleau, etc., etc., — le Plafond du Temple protestant de la rue d'Astorg. — le Théâtre des Délassements-Comiques le nouveau Vaudeville, — les Voussures du Temple israélite, — Décoration du Grand Théâtre de Dunkerque, — le Plafond du Tribunal de Coulommiers.

Les architectes ayant fait application de ce nouveau procédé dans les travaux désignés ci-dessus et dans les divers travaux de moins d'importance, sont :

MM. Aldrophe \*

Ballu \*

Baltard; O. \*

Barry.

Cazeneuve.

Charpentier (Th. \*)

Charpentier (Th. fils.)

Constant-Dufeux.

O. \*

Daumet

Davioud

Debressenne.

De Crémont.

Delarue.

MM. Diet.

Duban, O. \*

Duc, O. \*

Dumas de Culture.

Duval (Charles).

Général.

Gibson.

Guillaume.

Hugall.

Husson.

Lambert (Marcel).

Lecœur.

Lefuel, O. \*

Lemahnn.

MM. Letameur.

Lumas.

Magne. \*

Manguin \*

Owen Jones.

Paccard \*

Pigeory.

Renaud.

Saulier.

Varcollier.

Vaudoyer, O. \*

Vautier.

Vigneule.

Wyat.

Paris.-Imp. PAUL DUPONT. — 78.1.06

Figura 18. [Presentación de información profesional de Arrondelle], 1906. Carta de Eugène Arrondelle a Eduardo Schiaffino, 20 de agosto de 1906. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino, Buenos Aires.

Durante su dirección del AMML desde 1880, se gestaron una serie de problemas al interior del taller que culminaron con el escándalo de su apartamiento y la confección de una serie de reportes que revelaron el mal estado de la situación general del organismo. En este sentido, se puede afirmar que, si por un lado, la administración superior mantuvo una política de circulación de yesos a través de concesiones gratuitas, por el otro, no ejerció una supervisión sobre lo que sucedía puertas adentro, lo cual produjo una pérdida del control sobre el flujo de las copias. No obstante, esta falta de vigilancia fue una cuestión que estaba informada a principios de siglo XX; en algunos documentos que circularon por la administración superior se consignaba que las responsabilidades del Chef d'Atelier estaban mal definidas,<sup>309</sup> y que “para los calcos, el control está lejos de ser tan sencillo, podríamos inclusive decir que es imposible”.<sup>310</sup>

El mayor problema que se presentó ante esta falta de supervisión sobre Arrondelle fue el hecho de que el *chef* aprovechó la situación a su favor para hacer uso del taller, su mano de obra y materiales para producir calcos y venderlos a nombre propio. En este sentido, el propio jefe del organismo se constituyó como un competidor ilegal que amenazaba la posición dominante del Louvre dentro del mercado de yesos. En 1888 se desarrolló lo que Rionnet denomina como “l'affaire Arrondelle”.<sup>311</sup> una carta firmada por “Un artiste” y dirigida al Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts denunció que en una compra realizada al Louvre, algunos de los calcos adquiridos poseían una plaqueta de metal con la inscripción “Musée Artistique E.A”.<sup>312</sup> Más aún, la epístola manifestaba que el sujeto había observado que algunos de esos objetos eran introducidos al Louvre desde un misterioso vehículo y expuestos al público en sectores especiales del museo.

---

<sup>309</sup> Copia de carta de le Ministre des Finances a Monsieur le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts Ministère des Finances, 29 de abril de 1903. AN, Travaux d'art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4463 Musées nationaux, organisation générale. Ateliers de chalcographie et de moulages.

<sup>310</sup> Carta del Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre a Monsieur le Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts, 6 de octubre de 1905. AN, Travaux d'art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4463 Musées nationaux, organisation générale. Ateliers de chalcographie et de moulages. “Pour le Moulage, le contrôle est loin d'être aussi aisé, on peut dire plus, il est impossible”.

<sup>311</sup> Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre*, 54.

<sup>312</sup> Carta anónima de “Un artiste” a Monsieur le Ministre, 17 de septiembre de 1888 (sello de ingreso). AN, Travaux d'art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4466 Musées nationaux, organisation générale. Atelier de chalcographie et atelier de moulages.



**Figura 19.** *Confidentiel*, 1888. Fragmento. Carta anónima de “Un artiste” a Monsieur le Ministre, 17 de septiembre de 1888 (sello de ingreso). AN, Travaux d’art, F/21/4466 Musées nationaux, organisation générale. Atelier de chalcographie et atelier de moulages, Paris.

El asunto fue clasificado como confidencial (**Fig. 19**), aunque una respuesta en defensa del *chef-mouleur* fue redactada en la cual se indicaba que, en efecto, Arrondelle contaba con una pequeña colección de reducciones propias expuestas y vendidas en un sector aparte del Louvre. En resumen:

El Sr. Arrondelle se mantuvo dentro de los límites de la autorización que se le otorgó. Esto le permitió a menudo prestar servicio a aficionados y artistas. Todos los que tienen relación con el Atelier de Moulage conocen su amabilidad perfecta. Hay muchas razones para creer que la carta anónima relacionada con la venta de estos moldes fue escrita bajo la inspiración de un hombre de servicio que tiene mucho de qué quejarse.<sup>313</sup>

Por lo tanto, la autonomía de Arrondelle fue un asunto identificado por la administración, pero no abordado a través de acciones de represalia. Asimismo, esta situación se prolongó a lo largo del tiempo, una nota de 1894 denunciaba que Arrondelle confeccionaba estatuillas de Tanagra –una popular tipología de figuras de terracota griegas– y que “varias personas [dijeron] que compraron modelos

---

<sup>313</sup> Carta del Conservateur du Musée de Marine a Monsieur le Ministre de l’Instruction Publique et des Beaux-Arts Direction des Musées Nationaux, 2 de octubre de 1888. AN, Travaux d’art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4466 Musées nationaux, organisation générale. Atelier de chalcographie et atelier de moulages. “M. Arrondelle est resté dans les limites de l’autorisation qui lui avait été accordée. Cela lui a permis de rendre souvent service aux amateurs et aux artistes. Tous ceux qui ont en affaire à l’atelier du moulage connaissent sa parfaite obligeance. Il y a tout lieu de croire que le lettre anonyme relative à la vente de ces moulages a été écrite sous l’inspiration d’un homme de service dont ou a beaucoup à se plaindre”.

pintarrajeados con la firme convicción de que fue el museo el que los hizo vender”.<sup>314</sup> Inclusive, en la entrevista de 1901 el autor describía que en el local/taller del Louvre, uno de los “lugares más fantásticos de París”, convivía una población de Dianas, Antínoos, Hércules, Faunos y Victorias de Samotracia con esculturas con la firma de Arrondelle.<sup>315</sup> No solo el *mouleur* comercializaba calcos del Louvre para su ganancia personal, sino que también el *sculpteur* lograba que su obra se infiltrase dentro del canon en yeso ofrecido por el taller.

En cuanto a la veracidad de las acusaciones sobre Arrondelle, cabe destacar que una fuente argentina permite confirmar el estado de situación del Louvre. El pintor y gestor Ernesto de la Cárcova (1866-1927) entre 1905 y 1906 llevó a cabo un viaje a Europa para estudiar el funcionamiento de las escuelas de bellas artes, relevar cursos de dibujo y comprar material de enseñanza para la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y la Universidad de Buenos Aires. En una de las rendiciones de cuentas, Cárcova consignó una lista de gastos varios en su misión (**Fig. 20**),<sup>316</sup> en donde aparecían tres compras al Musée du Louvre por calcos con un monto total de 1.288,75 francos. Pero, en la primera visita del argentino al museo del 24 de enero, también se listó una compra por 186,40 francos a Arrondelle. De esta forma, se puede comprobar que, efectivamente, la denuncia de “un Artiste” fue una práctica recurrente al interior del AMML y que al parecer se extendió durante la mayor parte de la dirección de Arrondelle.

---

<sup>314</sup> Nota sin autor, adjuntada a minuta de 21 de mayo de 1894. AN, Archives des musées nationaux, Personnel et administration générale (Série O), 20150497/20. Personnel des ateliers. Moulages, chalcographie, marbres, etc. 1841-196. “Plusieurs personnes sont venues m'affirmer avoir acheté des modèles barbouillés avec la ferme conviction que c'était le musée que les faisant vendre”.

<sup>315</sup> Pontarmé. «Les Doyens du Travail». *Le Petit Parisien*. 4 de diciembre de 1901.

<sup>316</sup> Ernesto de la Cárcova, “Rendición de cuentas a la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Matemáticas”, 15 de septiembre de 1906. Academia Nacional de Bellas Artes, Colección Ernesto de la Cárcova, Fondo documental, Caja 3.

1906				
Enero	24	Musee du Louvre. por Calcos segun C. N.º	1.	540 25
"	27	Libreria de la Construcción Moderna "	2.	154
"	29	Eugene Armandelle. por Calcos. " - "	3 -	186 40
Febrer.	2	Musee du Louvre " "	4 -	280 25
"	15	L. Accoyer por embalajes. "	5 -	381 90
"	"	H. Deloche " transportes "	6.	395 80
Mayo	13	E. Dadaune - Calcos. "	7	979 40
"	23	H. Deloche " transportes "	8.	178 60
Abril	3	Musee du Louvre por Calcos "	9.	468 25
"	"	L. Accoyer " embalaje. "	10.	140 40
Mayo	3	H. Deloche. por transportes "	11	175 95
Set.	15	Oalds devuelto al Sr. Secretario de la Facultad segun C. N.º 12.		

**Figura 20.** Ernesto de la Cárcova, *Rendición de cuentas a la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Matemáticas*, 15 de septiembre de 1906. Manuscrito. Academia Nacional de Bellas Artes, Colección Ernesto de la Cárcova, Fondo documental, Caja 3, Buenos Aires.

El desenlace recién se dio en 1907 cuando se apartó al *chef* definitivamente del taller y se confeccionaron una serie de documentos con una propuesta de reforma. A las acusaciones reseñadas se agregaron otras adjudicaciones: retrasos en las entregas de pedidos, moldes rotos y mal clasificados en el taller,<sup>317</sup> uso libre de los materiales por parte de Arrondelle y el hecho de que él era el encargado de mantener la correspondencia con los clientes y los registros de ventas.<sup>318</sup> Se concluía que "...en suma, el mal funcionamiento del taller no es más que la consecuencia de la situación hecha favorable al Sr. Arrondelle".<sup>319</sup> Su salida se acompañó con el otorgamiento de un nuevo puesto relativo a la administración financiera y comercial del taller, ocupado por M. Rappaneau, y de un Directeur Technique asignado a M. Legrain, un individuo con una carrera de...

<sup>317</sup> Carta del Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts a Monsieur le Directeur des Musées Nationaux, [1907]. AN, Travaux d'art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4466 Musées nationaux, organisation générale. Atelier de chalcographie et atelier de moulages.

<sup>318</sup> Borrador de nota manuscrita sin firma, en carpeta de documentación con fecha 1907. AN, Travaux d'art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4466 Musées nationaux, organisation générale. Atelier de chalcographie et atelier de moulages.

<sup>319</sup> Borrador de nota manuscrita sin firma, en carpeta documental con fecha 1907. AN, Travaux d'art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4466 Musées nationaux, organisation générale. Atelier de chalcographie et atelier de moulages. "Car, en somme, le mauvais fonctionnement de l'atelier n'est que la conséquence de la situation de faveur faite à M. Arrondelle".

...*statuaire, hors concours*, caballero de la legión de honor, que une al talento una experiencia de cincuenta años adquirida, desde los doce años, como *mouleur*, como *praticien* y como *statuaire*, en los talleres de los mejores maestros o en el propio seno de las grandes canteras que dirigió, en las Tulleries bajo Lefuel, en Ambroise, bajo Ruprich Robert, en el ayuntamiento bajo Ballu y en la Sorbona bajo el Sr. Némot.<sup>320</sup>

Las tareas de reorganización encargadas a Legrain fueron de: (1) recolección y clasificación de los moldes matrices junto con la confección de un inventario; (2) revisión de los calcos, reparación de moldes usados y confección de *épreuves* tipo; (3) armado de una exposición de modelos en una sala de venta abierta al público; y (4) ejecución de calcos patinados y reducciones.<sup>321</sup> Por parte del flamante director, sus reportes registraron algunas de las más fuertes condenas relativas a la calidad de la producción del Louvre:

Durante muchos años he escuchado decir y reiterar por personas interesadas e interesantes, artistas y aficionados, que los calcos del Musée du Louvre son mediocres y, a menudo, incluso menos. Debo reconocer que esta severidad no es más que merecida.<sup>322</sup>

Sin embargo, la reforma de Legrain no se terminó de llevar a cabo dado que al año siguiente renunció, aunque en el transcurso del periodo se registró un aumento en las ventas.<sup>323</sup> Entre 1908 y 1911, el *mouleur* Vincenti ocupó el puesto de Chef d'Atelier, seguido por Émile Laffont a partir de 1911, ambos empleados del Louvre previo a sus nombramientos.

---

<sup>320</sup> Carta del Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre, membre de l'Institut a Monsieur le Sous Secrétaire des Beaux-Arts, 19 de marzo de 1907. AN, Travaux d'art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4466 Musées nationaux, organisation générale. Atelier de chalcographie et atelier de moulages. "M. Legrain, statuaire, hors concours, chevalier de la légion d'honneur, qui joint au talent une expérience de cinquante années acquise, depuis l'âge de douze ans, comme mouleur, comme praticien et comme statuaire, dans les ateliers des meilleurs maîtres ou dans le sien propre et dans les grands chantiers qu'il a dirigés, aux Tulleries sous Lefuel, à Ambroise, sous Ruprich Robert, à l'hôtel de ville sous Ballu et à la Sorbonne sous M. Némot".

<sup>321</sup> Carta del Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre, membre de l'Institut a Monsieur le Sous Secrétaire des Beaux-Arts, 19 de marzo de 1907. AN, Travaux d'art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4466 Musées nationaux, organisation générale. Atelier de chalcographie et atelier de moulages.

<sup>322</sup> Reporte de M. Legrain, Directeur technique de l'Atelier de Moulages du Musée du Louvre a Monsieur le Directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre, Membre de l'Institut, 26 de septiembre de 1907. AN, Archives des Musées nationaux, Atelier de Moulages du Louvre (série Y), 20150043/1, Historique et organisation. "Depuis bien des années j'entends dire et redire par des gens intéressés et intéressants, artistes et amateurs, que les moulages provenant du Musée du Louvre sont médiocres et souvent moins encore. Je dois reconnaître moi-même que cette sévérité n'est que méritée".

<sup>323</sup> "Vente de moulages années 1907 et 1908". AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/1, Historique et organisation.

## Los *mouleurs* del Louvre

Una de las principales consecuencias de la gestión Arrondelle fue un declarado deterioro en la calidad de los calcos producidos por el Louvre y una alteración en el proceso de producción que derivó en retrasos. Ahora bien, ¿puede localizarse solo en la figura de Arrondelle la causa de este proceso? Más allá de la ineficacia en los controles por parte de la administración superior –desde el Conservateur hasta el Ministère– también cabe examinar brevemente el rol de los trabajadores del taller.

Al interior del AMML había una división básica entre el Chef d’Atelier y los demás *mouleurs*, que a su vez se separaban de los *hommes de peine*, encargados de la limpieza, y los aprendices. Algunos listados permiten identificar a los trabajadores del taller, una tabla atribuida a 1907 (**Fig. 21**), consigna algunos datos personales de los hombres *ouvriers-mouleurs* tales como antigüedad laboral (entre 10 y 26 años), edad (entre 26 y 62 años) y estado civil.<sup>324</sup> Por otra parte, una pequeña nota manuscrita calificaba la labor de algunos de ellos:

Laffont [futuro Chef d’Atelier en 1911]: *mouleur* hábil

Vincenti [futuro Chef d’Atelier en 1908]: menos hábil que Laffont, pero más antiguo, dispone de más autoridad que él sobre el personal

Troispoix: buen *mouleur*, más hábil que Vincenti aunque tenga menos práctica

Verrier, Fontaine, Border: buenos *couleurs*

Más débiles: Deschamps: [ilegible], Cèsar: salario demasiado alto para sus aptitudes.<sup>325</sup>

---

<sup>324</sup> “Etat faisant connaître la situation des ouvrier mouleurs du Musée du Louvre comme ancienneté et salaire”, [1907]. AN, Travaux d’art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4463, Musées nationaux, organisation générale. Ateliers de chalcographie et de moulages.

<sup>325</sup> Nota “Situation des ateliers”, sin fecha. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/1, Historique et organisation. “Laffont: habile mouleur. Vincenti: moins habile que Laffont, mais plus ancien, disposant de plus d'autorité que lui sur le personnel. Troispoix: bon mouleur, plus habile que Vincenti quoique ayant moins de pratique. Verrier, Fontaine, Border: bon couleur. Plus faibles: Deschamps: [ilegible] Cèsar: trop fort salaire pour les aptitudes”.

*Etat* faisant connaître la Situation des Ouvriers mouleurs du Musée du Louvre comme ancienneté et salaire

M. Delaunay  
clavier

Noms	Année de naissance	Allocation par semaine au travail	Indemnité pour ancienneté	Indemnité pour ancienneté par semaine	Indemnité pour ancienneté par semaine	Observations
Desobampo	26	7,75	2180,75	2093,50	5,73	63 ans 4 enfants
E. Cédar	30	9,20	2806,20	2693,75	7,38	39 ans 1 - et -
Laffont	19	7,15	2180,75	2093,50	5,73	37 ans 3 - et -
Douelle	18	7,15	2180,75	2093,50	5,73	43 ans 3 - et -
Troispoux	14	7,15	2180,75	2093,50	5,73	44 ans 1 - et -
Fontaine	11	6,15	1875,75	1800,70	4,93	34 ans 1 - et -
Verrier	11	5,15	1570,75	1507,90	4,13	40 ans - marié dans secteur
Bordes	12	4,65	1418,25	1361,50	3,73	36 ans Célibataire
L'Hôte	10	4,15	1261,75	1215,10	3,32	42 ans 1 enfant

**Figura 21.** *Etat faisant connaître la situation des ouvriers mouleurs du Musée du Louvre comme ancienneté et salaire*, [1907]. Manuscrito. AN, Travaux d'art, F/21/4463, Musées nationaux, organisation générale. Ateliers de chalcographie et de moulages, Paris.

En cuanto a los salarios de los trabajadores del Louvre, se registraron una serie de reclamos por aumentos; por ejemplo hacia 1900 solicitaron la suma de siete francos por jornada laboral,<sup>326</sup> mientras que en promedio un albañil en ese momento ganaba ocho francos.<sup>327</sup> Más allá de los números, desde el Estado en general se abogó que las bases salariales fuesen de condición tal que el ingreso medio de un trabajador de los ateliers estatales igualara al de un obrero del sector privado en la región.<sup>328</sup> En este sentido, una carta Héron de Villefosse llegó a expresar su preocupación sobre la urgencia de aumentar los salarios haciendo referencia a dicha dicotomía sector público-privado: “Insisto sobre la necesidad de hacer alguna cosa por Goulet y Waezel [un aprendiz y un ayudante], quienes encontrarían fácilmente una situación mejor paga en la industria privada en este momento”.<sup>329</sup>

<sup>326</sup> Carta de los Mouleurs du Louvre a Monsieur de Villefosse, 12 de octubre de 1900. AN, Archives des musées nationaux. Personnel et administration générale (Série O), 20150497/20, Personnel des ateliers. Moulages, chalcographie, marbres, etc.

<sup>327</sup> Levasseur, “Labor and Wages in France”, 191.

<sup>328</sup> Carta del Sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts al Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre, 5 de febrero de 1909. AN, Archives des musées nationaux, Personnel et administration générale (Série O), 20150497/20, Personnel des ateliers. Moulages, chalcographie, marbres, etc. Cabe mencionar que según el reglamento de 1914 se establecía que los salarios eran fijados vía decreto de escala por parte del Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts a través de la propuesta del Directeur des Musées Nationaux.

<sup>329</sup> Carta de Antoine de Héron de Villefosse a Monsieur le Directeur des Musées Nationaux, 26 de diciembre de 1911. AN, Archives des musées nationaux. Personnel et administration générale (Série O), 20150497/20. Personnel des ateliers. Moulages, chalcographie, marbres, etc. “J'insiste sur la nécessité de



Si bien hubo tensiones en relación con los salarios y se mantuvieron un poco más bajos que el sector privado, en general, los trabajadores del Louvre gozaban de varios años de antigüedad. La estabilidad laboral presentaba un contrapeso en relación con la precariedad de los particulares. Asimismo, esta continuidad en el personal y el hecho de que los *mouleurs* internos Vincenti y Laffont fuesen los siguientes *chefs*, nos permite inferir una permanencia en las prácticas de confección de calcos y la generación de una tradición al interior del taller. En ese sentido, la epístola de Héron de Villefosse continuaba aseverando este aspecto para retener a los dos aprendices:

Tienen el hábito y el espíritu de la casa donde han hecho su aprendizaje, donde han recibido una dirección conforme a las tradiciones de nuestro taller. Que estos dos jóvenes fuesen formados aquí, es una garantía para el futuro. Hay un vínculo de cordialidad y cortesía entre ellos y los *mouleurs* más antiguos.<sup>330</sup>

### Los *moulages* y los moldes del Louvre

Dado lo antedicho, en principio, se supone una incidencia positiva en la calidad de los yesos del Louvre gracias a una estabilidad y consolidación en su técnica productiva. Ahora bien, como afirma Chevillot, este “extraordinario grado de continuidad” técnica fue una característica general a la práctica de los *mouleurs*, más allá de las particularidades del AMML.<sup>331</sup>

A la hora de tomar en cuenta el valor de la confección de los calcos escultóricos, en general, el hincapié era puesto en la destreza y las habilidades implicadas en la factura de la pieza pero también, lejos de ser descripto solo con esos términos cercanos a lo artístico, el hacer calcos era también una labor mecánica. “Tiene algo de las bellas artes como de las artes mecánicas”,<sup>332</sup> versaba un conocido tratado técnico del *mouleur* de las

---

faire q.q. chose pour Goulet et Waezel qui trouveraient dès maintenant facilement une situation mieux rétribuée dans l'industrie privée”.

<sup>330</sup> Carta de Antoine de Héron de Villefosse a Monsieur le Directeur des Musées Nationaux, 26 de diciembre de 1911. AN, Archives des musées nationaux. Personnel et administration générale (Série O), 20150497/20. Personnel des ateliers. Moulages, chalcographie, marbres, etc. “Nous avons intérêt à ne pas les perdre. Ils ont l'habitude et l'esprit de la maison où ils ont fait leur apprentissage, où ils ont reçu une direction conforme aux traditions de notre atelier. Ce deux jeunes gens ont été formes ici, c'est une garantie pour l'avenir. Il s'est établi un lien de cordialité et de déférence entre eux et les anciens mouleurs”.

<sup>331</sup> Chevillot, “Nineteenth-Century Sculpteurs and Mouleurs: Developments in Theory and Practice”, 206.

<sup>332</sup> Lebrun, y Magnier. *Nouveau Manuel Complet du Mouleur en plâtre*. Manuels-Roret. Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1887, 1. “Il tient aux beaux-arts et aux arts mécaniques”.

populares ediciones Roret.<sup>333</sup> Más aún, a continuación la publicación destacaba que los peligros en la confección de malos calcos eran grandes dada la poca capacitación de sus productores:

Otros *mouleurs*, y estos son el mayor número, son únicamente obreros [*ouvriers*]. Desprovistos de reflexión, de sentimiento, creen haber hecho todo recubriendo toscamente en yeso una escultura, y en unir con atención las piezas que componen sus moldes. La relación de las partes, la gracia y el acabado del conjunto, la fidelidad de las posiciones raramente se encuentran en sus producciones deformes.<sup>334</sup>

Si, por un lado, Arrondelle se atribuía una producción que oscilaba entre la del *sculpteur* y del *mouleur*, lo artístico y lo artesanal, por otra parte, el trabajo realizado por los demás *ouvriers* del taller recaía más bien en el aspecto mecánico de producción. Sin embargo, cabe destacar que la valoración del propio trabajo fue instrumentalizado por los *mouleurs* del taller para pedir otro aumento salarial en 1913:

...Este trabajo le aseguramos que se realizó en condiciones satisfactorias ya que nunca se ha dirigido ninguna queja por mala ejecución (...).

Todo esto es para nuestro honor y no dejaremos de causarlo con cierto orgullo porque la fabricación de estos yesos no se realiza mecánicamente, sino con conocimiento profesional en un material muy utilizado y nos esforzamos por entregar los encargos a la clientela.<sup>335</sup>

Además del énfasis sobre la calidad del trabajo realizado por los *mouleurs* del Louvre, cabe mencionar algunas cuestiones relativas al proceso de la toma de molde y la técnica del vaciado para producir calcos. Para la realización de una copia escultórica se requiere de una doble operación básica: una toma de molde (*mouler*) seguido del

---

<sup>333</sup> Sobre el desarrollo de la práctica de producción de calcos y su difusión en los Manuales Roret cfr. Chevillot, “Un Traité Sur l’art Du Mouleur En Plâtre En 1780. Comparaison Entre La Pratique de Fiquet et Le Premier Manuel Du Mouleur Des Éditions Roret”; Chevillot, “Nineteenth-Century Sculpteurs and Mouleurs: Developments in Theory and Practice”.

<sup>334</sup> Lebrun, y Magnier. *Nouveau Manuel Complet du Mouleur en plâtre*, 2. “D’autres mouleurs, et c’est le plus grand nombre, sont uniquement ouvriers. Dénués de réflexion, de sentiment, ils croient avoir tout fait en recouvrant grossièrement de plâtre une statue, et en rapprochant avec soin les pièces dont se composent leurs moules. Le rapport des parties, la grâce et le fini de l’ensemble, la<sup>[1]</sup>fidélité des positions se rencontrent rarement dans leurs productions informes, dont ils ne soupçonnent pas même les défauts”.

<sup>335</sup> Carta de Les ouvriers de l’Atelier du Moulage au Musée du Louvre a Monsieur Directeur des Musées Nationaux, 25 de enero de 1913. AN, Archives des musées nationaux. Personnel et administration générale (Série O), 20150497/20, Personnel des ateliers. Moulages, chalcographie, marbres, etc. “...Ce travail nous vous l’assurons a été fait dans des conditions satisfaisantes puisque jamais il n’a été adressé aucunes plainte pour mauvaise exécution (...). Tout ceci est a notre honneur et ne manquerons pas d’en causer avec une certaine fierté car la fabrication de ces plâtres ne se fait pas machinalement mais avec des connaissances professionnelles dans un matériel très usage et nous nous efforçons de livrer les épreuves a la clientèle”. Una anotación de Héron de Villefosse apoyaba el reclamo, se puede afirmar que fue este Conservateur quien se posicionó como el intermediario más importante entre el taller y la administración superior.

vaciado utilizando dicha matriz para obtener el nuevo objeto. Dos consideraciones se ponían en juego en el proceso de producción de un calco. En primer lugar, la salvaguarda de la escultura original, cuestión que recordemos había sido central en las discusiones del congreso de Bruselas de 1885. Ya hacia mediados del siglo XIX, la prioridad relativa al tratamiento de los originales se había acentuado ante un creciente daño de la superficie de esculturas por el uso de herramientas como espátulas para separar el molde e inclusive por quiebres y accidentes de algunas de sus partes.<sup>336</sup> Cada material escultórico requería una serie de cuidados y recomendaciones. Para el calco de una escultura de mármol original, el *Manuel Roret* indicaba que: “El moldeado directo sobre el mármol exige mucha atención e inteligencia, porque si se llega a cualquier accidente, es irreparable, no hace falta más que una sola pieza malentendida para hacer que se rompa la figura en cualquier parte”.<sup>337</sup> En cambio, con relación a los bronce antiguos, Héron de Villefosse, quien como Conservateur debía cerciorarse que ningún daño fuese hecho sobre los originales, expresó un contundente rechazo de su toma de molde:

Hay monumentos que no pueden soportar la operación. Para los otros, a pesar de las precauciones tomadas, el calco casi siempre produce efectos desastrosos al eliminar o distorsionar la pátina. Una vez tomado el molde, una antigua figura de bronce pierde todo su sabor, todo su valor artístico; la epidermis se vuelve opaca...<sup>338</sup>

En segundo lugar, el Louvre estaba condicionado a la creación de un molde que pudiese ser reutilizado, i.e. que fuese funcional a una cadena de producción para la comercialización de múltiples vaciados. Por ese motivo, la técnica denominada *moulage à creux perdu* no era usualmente empleada dado que implica la destrucción del molde. Según la recomendación de los manuales, en la técnica del molde perdido se cubría el objeto a copiar con una capa continua de yeso para crear el molde matriz que, una vez rellenado con yeso y secado, se debía cincelar. De modo que, para obtener un calco, la

---

<sup>336</sup> Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre*, 39.

<sup>337</sup> Lebrun, y Magnier. *Nouveau Manuel Complet du Mouleur en plâtre*, 58. “Le moulage direct sur marbre exige beaucoup de soin et d'intelligence, car s'il arrive quelque accident, il est irréparable, il ne faut qu'une seule pièce mal entendue pour faire casser la figure en quelque partie”.

<sup>338</sup> Carta de Antoine Héron de Villefosse a Monsieur le Sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, 26 de marzo de 1907. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/1, Historique et organisation. “Il y a des monuments qui ne pourraient supporter l'opération. Pour les autres, malgré les précautions prises, le moulage produit presque toujours des effets désastreux en enlevant ou en dénaturant la patine. Une fois moulé, une figure antique en bronze perd tout sa saveur, toute sa valeur d'art; l'épiderme devient mat”.

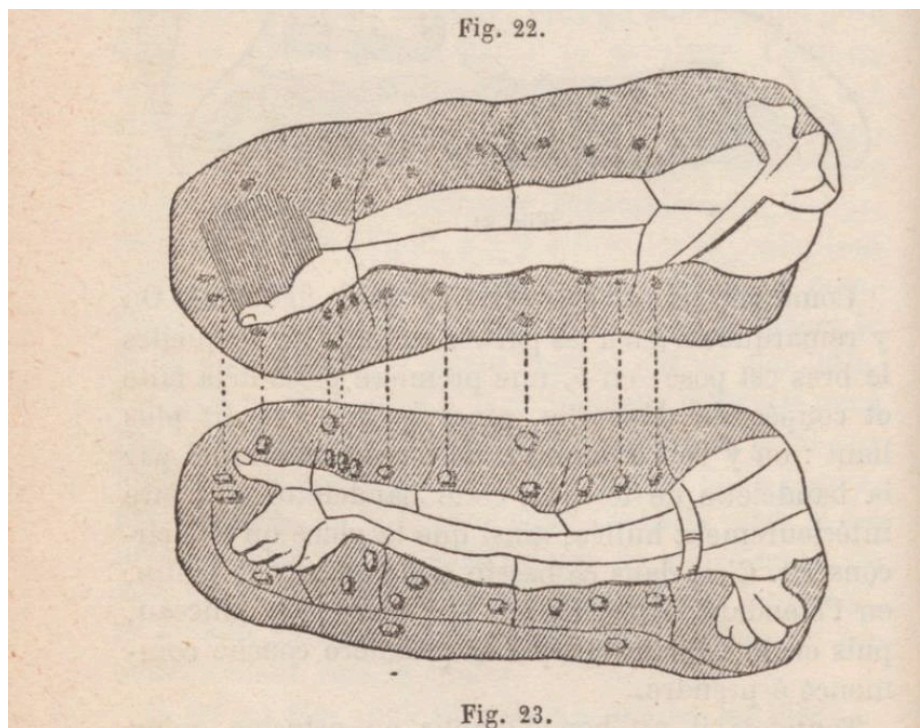
matriz debía ser destruida, generándose así una interrupción en la potencial cadena de reproducción ofrecida por el yeso.

En cambio, el *moule à bon creux* y el *moulage à la gélatine* eran las técnicas predilectas ya que la matriz generada permitía su reutilización para fabricar múltiples calcos. Invariablemente, dada la cualidad cóncava y convexa de la escultura, los moldes a tomar debían componerse de múltiples piezas que luego eran contenidas por una estructura exterior. Una ilustración del ya citado *Manuel Roret* presenta el complejo entramado de partes que conformaba el vaciado de un brazo y la sucesión de encastres que se debían colocar para que el molde encajara y se uniese (**Fig. 22**). Este paso implicaba una de las tareas más dificultosas del trabajo, dado que el juicio del productor del calco se ponía en juego a la hora de determinar la cantidad de piezas del molde y esto también podía determinar el daño o no de la escultura original.

La primera cosa que debe hacer el *mouleur* es *raisonner su molde* (...). Luego de haber estudiado bien la figura que va a reproducir, marcar con un lápiz su forma y su tamaño. Sin este estudio preparatorio, las piezas colocadas aleatoriamente se arrastran mutuamente, se unen mal, y cuando llega el momento de colar el yeso, todo se perturba, se corroe; (...) y el trabajo es incorrecto o perdido.<sup>339</sup>

---

<sup>339</sup> Lebrun, y Magnier. *Nouveau Manuel Complet du Mouleur en plâtre*, 49. “La première chose que doit faire le mouleur est de *raisonner son moule* (...). Après avoir bien étudié la figure qu’il va reproduire, il devra se figurer les pièces, et s’il manque d’habitude, marquer au crayon leur forme et leur grandeur. Sans cette étude préparatoire, les morceaux mis au hasard s’entraînent mutuellement, se joignent mal, et lorsqu’arrive le moment de couler le plâtre, tout se déränge, s’écarte; (...) et le travail est mauvais ou perdu”.



**Figura 22.** Fig. 22 y Fig. 23 [Ilustración de piezas en toma de molde de calco al natural], 1887. Publicado en: Lebrun, y Magnier. *Nouveau Manuel Complet du Mouleur en plâtre*. Manuels-Roret. Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1887, 76. Fuente: gallica.bnf.fr

Previo a tomar el molde de la pieza a ser copiada, se empleaba un agente para prevenir que el yeso se adhiriese a la superficie del original y peor aún, lo manchara. Según el material de la escultura a copiar, se utilizaban distintos materiales: para el yeso agua de jabón ligeramente grasa; para mármol, agua de jabón blanco y nunca con aceite; el bronce requería que se lo engrase; la madera barniz o engrasado y una pieza de terracota era enjabonada o engrasada, según el caso.<sup>340</sup> Para la instancia del vaciado, también se recurría a cubrir el interior del molde con un agente separador y luego se vertía el yeso en el interior y se secaba. Finalmente, un documento informaba que: “Según los términos de la normativa, el AMML debe [entregar] los moldes que hace tal como se extraen de los moldes, es decir, blancos y con todas sus costuras”.<sup>341</sup>

A la técnica tradicional del *bon creux* se le añadió la implementación del *moulage à la gélatine*, procedimiento mediante el cual el molde obtenido era de gelatina líquida

<sup>340</sup> Lebrun, y Magnier, 51.

<sup>341</sup> Carta manuscrita del Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre, membre de l'Institut a [ilegible], 11 de septiembre de 1907. AN, Travaux d'art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4466 Musées nationaux, organisation générale. Atelier de chalcographie et atelier de moulages. “Aux termes des règlements, l'Atelier de Moulage du Musée du Louvre doit [livrer] les moulages qu'il confectionne tels qu'on les extrait des moules, c'est à dire blancs et avec toutes leurs coutures”.

luego solidificada a temperatura ambiente.<sup>342</sup> El empleo de este material presentaba la doble ventaja de resultar en un molde reutilizable y de muy pocos pedazos y/o costuras, lo cual hacía que el yeso final fuese más “exacto” y “fiel” al original, a punto tal de haber sido llamado el *moulage daguerréotypé* (calco de daguerrotipia).<sup>343</sup> Pero, el problema era que al ser la gelatina una sustancia sensible a la humedad y al calor existía el riesgo de la deformación del molde, ante lo cual era recomendable hacer un tiraje simultáneo y sistemático de varias *épreuves*. Así, el taller o *mouleur* se armaba de un stock disponible de calcos, para luego deshacerse del molde. En el caso del Louvre, el uso de esta técnica fue un grave inconveniente; y la cuestión fue expuesta en el reporte de Legrain en 1907 luego de la salida de Arrondelle: “Hay también otra causa por la cual nuestros calcos son inferiores, esta causa es el abuso en el empleo de la gelatina”.<sup>344</sup> Dadas las propiedades materiales de la gelatina, el número de calcos a partir de un mismo molde debía ser regulado y pautado en función de las estaciones del año, cuestión que se decretó a partir del reglamento de 1914:

Artículo XV. Cada uno de los moldes existentes o nuevos solo debe usarse para el tiraje del número máximo de *épreuves* que se determinan a continuación: De un molde a *bon creux* - 45 ejemplares; Moldes de gelatina (temporada de invierno) 6 calcos; Moldes de gelatina (temporada de verano) - 2 a 4 (dependiendo de la temperatura). Tan pronto se alcance este número máximo de *épreuves*, el molde será rehecho con los cuidados del *ouvrier-mouleur de bon creux*.<sup>345</sup>

En paralelo a las problemáticas suscitadas por el uso del molde de gelatina, las quejas relativas al mal estado general de la reserva de moldes fue recurrente a través del tiempo. El AMML estuvo ubicado a partir de 1857 en la Cour du Sphinx dentro del Louvre, donde estaba el local de venta adyacente al taller, entre las escaleras Daru y la

---

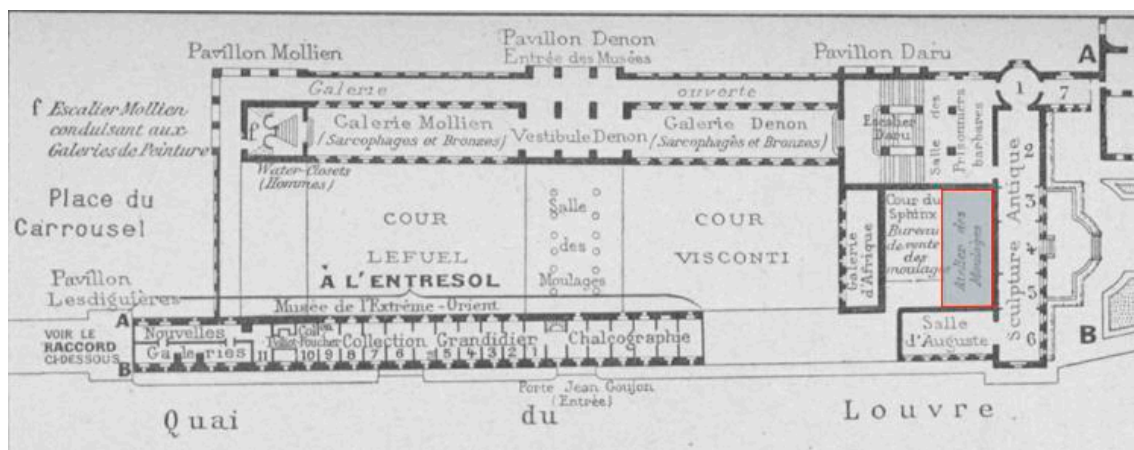
<sup>342</sup> Cfr. Lebon, “Le moulage à la gélatine”.

<sup>343</sup> Exposition des Produits de l’Industrie Française en 1844. *Rapport du Jury Central*. Paris: Imprimerie de Fain et Thunot, 1844, 242.

<sup>344</sup> Reporte de M. Legrain, Directeur technique de l’Atelier de Moulages du Musée du Louvre a Monsieur le Directeur des Musées nationaux et de l’École du Louvre, Membre de l’Institut, 26 de septiembre de 1907. AN, Archives des Musées nationaux, Atelier de Moulages du Louvre (série Y), 20150043/1, Historique et organisation. “Il y a aussi une autre cause pour laquelle nos moulages sont inférieurs, cette cause est l’abus de l’emploi de la gélatine”.

<sup>345</sup> Carta del Directeur des Musées Nationaux et de l’École du Louvre a Monsieur le Conservateur des Antiquités Grecques et Romaines, membre de l’Institut, 30 de marzo de 1914. AN, Archives des musées nationaux, Personnel et administration générale (Série O), 20150497/20, Personnel des ateliers. Moulages, chalcographie, marbres, etc. “Article XV. Chacun des moules existants ou nouveaux ne devra servir que pour le tirage du nombre maximum d’épreuves déterminé ci-après: Moules à bon creux - 45 épreuves; Moules de gélatine (saison d’hiver) 6 épreuves; Moules de gélatine (saison d’été) - 2 à 4 (selon la température). Dès que ce nombre d’épreuves maximum sera atteint, le moule sera refait par les soins de l’ouvrier mouleur à bon creux”.

sección de escultura antigua del museo (**Fig. 23**).<sup>346</sup> En ese espacio se debían ordenar y organizar tres grupos de objetos: los moldes, las primeras *épreuves* de cada modelo que debían ser conservadas en caso de rotura o deterioro del molde, y los sucesivos calcos encargados o en stock para la venta.



**Figura 23.** [Plano del Musée du Louvre], 1912. Publicado en: Guides Joanne. *Musée du Louvre (extrait du Guide-Joanne de Paris)*. Paris: Librairie Hachette, 1912, 9. Atelier de Moulage marcado con rectángulo rojo.

Más allá de no ser de fecha precisa, dos fotografías muestran el estado general del taller en las primeras décadas del 1900 (**Figs. 24 y 25**). Allí se puede observar una amplia gama de yesos disponibles (en su mayoría de la categoría de arte antiguo). En ambas imágenes hay bustos y cabezas, relieves en el piso y algunas esculturas de bulto, entre ellas una *Venus Capitolina*, dos *Venus Genetrix* –lo cual indica que había varias *épreuves* de una misma pieza– e incluso una reducción de la *Venus de Milo* y una galera reducida de la *VS*. Si bien no se puede caracterizar el espacio como desorganizado, cabe notar que ciertos elementos como los escombros en el piso, una mesa con utensilios de trabajo y la suciedad sobre el calco de la *Venus Capitolina*, remiten a un nivel de negligencia y abandono.

<sup>346</sup> Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre*, 26.



**Figura 24.** *Ancien atelier de moulage, avant 1931, abritant depuis les salles des Antiquités grecques et romaines. Fotografia. Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP. Referencia APMNLG0122N.*





**Figura 25.** *Ancien atelier de moulage, avant 1931, abritant depuis les salles des Antiquités grecques et romaines.* Fotografía. Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP. Referencia APMNLG0121N.

En relación con los moldes, se registran denuncias de antes de la llegada de Arrondelle, por ejemplo, ya hacia 1879 se informaba que aproximadamente 300 moldes debían ser reparados o reemplazados e inclusive que “...esta pregunta es absolutamente importante y [primera] ante otras, porque la reputación de nuestros talleres depende del valor de nuestros moldes”.<sup>347</sup> Luego, con la salida de Arrondelle en 1907, cabe recordar

---

<sup>347</sup> Carta de Richard Leschoel a Monsieur Ravaisson, Conservateur du Musée des Antiquités au Louvre, 16 de julio de 1879. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y),

que una de las tareas asignadas a Legrain fue la reorganización de los moldes y la confección de un inventario. Los registros de 1907-1908 indican que la situación no se había modificado sustancialmente; una nota informaba que recién ese año se había comenzado a rehacer una serie de moldes, algunos de los cuales –entre ellos la *Venus de Milo*– no habían sido modificados desde 1860.<sup>348</sup> Hacia 1911, si bien se informaron algunas mejoras en el taller relativas a las ventas, las condiciones de trabajo y a la clasificación de los moldes, al mismo tiempo se indicaba que:

Este examen nos ha permitido ver una vez más la necesidad que ya les he señalado de una instalación más práctica y saludable de todos nuestros moldes que son difíciles de acceder y manejar. Colocados en el suelo, apilados uno encima del otro, expuestos a la humedad, ennegrecidos por la presencia de los depósitos de carbón que los rodean. Así nos demostró la absoluta urgencia de rehacer el número de moldes, y los más preciados, de aquellos cuyos calcos son más demandados.<sup>349</sup>

Finalmente, dicho estado de situación llegó a afectar los calcos de la *VS* ya que se registra que hacia la Primera Guerra Mundial su molde, quizás por ser uno de los más utilizados, estaba tan degradado que debió ser reemplazado, pero que se habían cometido errores al hacerlo:

Resulta de esta encuesta que, después de la guerra, se hizo un nuevo molde de la *VS* para reemplazar el antiguo fuera de uso, se cometió la falla de establecer este molde a partir de una *épreuve* en yeso realizada antiguamente, en vez de realizarlo a partir del original. Como resultado de este hecho, los calcos ofrecidos para la venta tienen una [deformación] del brazo izquierdo de la Victoria (bastante deforme) que solo era una restauración de yeso.<sup>350</sup>

---

20150043/1, Historique et organisation. “Or, cette question est absolument importante et [prime] même les autres, car s'est de la valeur de nos moules que dépend la réputation de nos ateliers”.

<sup>348</sup> Nota “Creux anciens refaits depuis un an (1908)”, 1908. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/1, Historique et organisation.

<sup>349</sup> Carta del Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre, Membre de l'Institut a Monsieur le Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, 16 de enero de 1911. AN, Travaux d'art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4463, Musées nationaux, organisation générale. Ateliers de chalcographie et de moulages. “Cet examen nous a permis de constater à nouveau la nécessité que je vous ai déjà signalée d'une installation plus pratique et plus saine de tous nos creux difficilement accessibles et maniables. Posés à même le sol, entassés les uns sur les autres, exposés à l'humidité, noircis par la présence du dépôts de charbon que les entourent. Il nous a ainsi démontré l'urgence absolue de refaire à neuf nombre de creux, et des plus précieux, de ceux dont les épreuves sont le plus demandées”.

<sup>350</sup> Carta de M. Michon, Conservateur des antiquités grecques et romaines a Monsieur le Directeur des Musées Nationaux, 13 de agosto de 1928. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043-2, Administration et catalogue. “Il résulte de cette enquête que, lorsque après de la guerre on a fait établir un nouveau moule de la «Victoire» pour remplacer l'ancien hors d'usage, on a eu le tort d'établir ce moule d'après une épreuve en plâtre anciennement tirée, au lieu de l'exécuter d'après l'original lui-même. Par suite de ce fait, les moulages mis en vente comprennent une amorce de bras gauche de la Victoire (assez difforme) qui n'était qu'une restauration en plâtre”.

En resumen, se puede afirmar que entre fines del siglo XIX y principios del XX se dio un doble proceso de un aumento en la demanda de los yesos del AMML y un progresivo deterioro en la organización interna del taller que incidió en la producción de calcos y en su calidad final. Se pueden identificar una serie de causas que afectaron a las jerarquías organizativas del taller y la cadena productiva. Primero, la fraudulenta dirección por parte de Arrondelle que por décadas gozó de un alto grado de autonomía de gestión y permitió la inserción de sus propios productos en el Louvre. Segundo, la consolidación de una estructura de *mouleurs* que, por un lado, tenía estabilidad laboral y logró consolidar una tradición productiva al interior del taller pero que, a su vez, debía disputar constantes aumentos de salario, lo cual significó que el desplazamiento de trabajadores hacia el sector privado fuese una amenaza. Por último, a pesar de poseer trabajadores calificados que producían calcos acorde a técnicas tanto tradicionales (*bon creux*) como novedosas (molde a la gelatina), el AMML sufrió de una constante desorganización en la clasificación de sus moldes y en la administración y control de *épreuves*, que, en última instancia, implicó la elaboración de malos calcos.

No obstante, a pesar de todas las falencias, el constante aumento en la demanda de calcos y la garantía –más simbólica que real– ofrecida por el renombre del Louvre, mantuvieron un alto nivel de producción. Como se resumía elocuentemente ya hacia 1879: “Los ingresos del Atelier de Moulage aumentarían en la misma cantidad, porque como expliqué, no son los [compradores] que faltan, sino los productos que le faltan a los compradores”.<sup>351</sup> Como consecuencia paralela, este incremento en la demanda también derivó en la consolidación de una oferta de yesos producidos por *mouleurs* particulares. El Louvre percibió a este actor como problemático dado que amenazaba cualquier intento de monopolizar los productos del taller parisino.

### **Los precios de los yesos. Comercialización de calcos y competencia de *mouleurs* privados**

Llegado a este punto, hemos examinado aquellos indicadores concernientes a la organización e idiosincrasia al interior del AMML relativos a la producción de yesos.

---

<sup>351</sup> Carta de Richard Leschoel a Monsieur Ravaisson, Conservateur du Musée des Antique au Louvre, 16 de julio de 1879. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/1, Historique et organisation. “Les revenus de l'Atelier de moulages s'élèveraient d'autant, car ainsi que je l'ai expliqué, ce ne sont pas les [acheteurs] qui manquent, mais les produits qui manquent aux acheteurs”.

Una vez realizada la etapa de confección, el Louvre debió llevar a cabo algunas estrategias de comercialización para consolidar una posición dominante en un mercado de copias escultóricas relativamente variado. Como ya se ha anticipado, durante el periodo analizado también se dio un proceso de expansión y proliferación de productores privados de yesos, lo cual representó para el Louvre una competencia sobre el control del flujo de copias. En cuanto a la comercialización, desde la faceta de la administración superior que procuraba privilegiar el aspecto comercial se plantearon estrategias para aumentar las ventas, principalmente la organización de un local y la edición y publicación de catálogos.

Como afirma Rionnet: “El catálogo se convirtió en una verdadera herramienta de mediación entre el taller y su clientela”.<sup>352</sup> Estas publicaciones son documentos clave dado que permiten examinar el canon ofrecido en yeso y cotejar la cantidad y los tipos de piezas ofertadas por el Louvre en el tiempo. Rionnet, a través de una serie de anexos, informa que la cantidad de yesos ofrecidos aumentó de 19 en 1803 a 1.543 en 1928;<sup>353</sup> y que la escultura antigua pasó de representar el 100% del catálogo en 1803 al 54,98% en 1928.<sup>354</sup> La diversificación en la oferta del taller se manifestó a través de la aparición de ediciones de catálogos especializados en categorías como Antigüedades griegas y romanas, Edad Media, Renacimiento y Tiempos Modernos y Escultura Ornamental y Decorativa. Rionnet concluye que: “Así, el antiguo «canónico», que reinó durante mucho tiempo, perdió gradualmente su supremacía en favor de la estatuaria moderna. En los albores del siglo XX, el taller ofreció a sus clientes un repertorio universal de estatuas”.<sup>355</sup> En términos de esta tesis, se puede decir que la diversificación de estilos ofrecidos por el Louvre implicó una transición de un canon conformado por ejemplares específicos (de la Antigüedad) a un relato canónico organizado por categorías amplias reunidas en un conjunto orgánico (segunda acepción del canon).

En relación con esto, una breve presentación sobre la *VS* en una serie de catálogos es ilustrativa para dar cuenta de su evolución en la comercialización. La primera edición que data de 1864 no incluía a la *VS* dado que todavía no había registros de un calco de

---

<sup>352</sup> Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre*, 75. “Le catalogue était alors devenu un véritable outil de médiation entre l'atelier et sa clientèle”.

<sup>353</sup> Rionnet, 347.

<sup>354</sup> Rionnet, 349.

<sup>355</sup> Rionnet, 6. “Ainsi, l'antique «canonique», qui régné en maître pendant longtemps, perdis peu à peu sa suprématie au profit de la statuaire moderne. À l'aube du XXe siècle, l'atelier offrait à sa clientèle un répertoire universel de la statuaire”.

la escultura.<sup>356</sup> Allí, se incluían unos 500 yesos disponibles, entre ellos las esculturas del Partenón, la *Venus de Milo* (en versión completa, torso, busto y máscara) y algunas esculturas del Vaticano como el grupo *Laocoonte*, el *Apolo Belvedere* y el *Torso Belvedere*.<sup>357</sup> Luego, en la edición de 1883 ya aparecía la *VS* con número de catálogo 134 a 300 francos, pero era la versión previa a la restauración final, también se vendían por separado todos los fragmentos a 100 francos y la carena a 600.<sup>358</sup> A partir de la edición de 1900 se estabilizaron las versiones ofrecidas de la *VS* en cinco, con sus respectivos números de catálogo y variaciones de sus precios, que se resumen en la **Ilustración 3**. También, la obra fue incluida en el catálogo ilustrado de 1901, en cuya portada aparecía el *Auriga de Delfos* (**Fig. 26**).<sup>359</sup>

Nro.	Nombre	1900 <sup>360</sup>	1910 <sup>361</sup>	1914 <sup>362</sup>	1925 <sup>363</sup>
134.bis	<i>Victoire de Samothrace</i>	500	500	550	1200
135.bis	<i>Partie supérieure avec les ailes</i>	180	180	225	600
134.ter	<i>Réduction au tiers</i>	50	50	50	100
136	<i>Galère</i>	700	700	700	2000
136.bis	<i>Galère (réduction au tiers)</i>	70	70	70	200

**Ilustración 3.** Tabla de piezas ofertadas de la *VS* y sus precios en catálogos del Atelier de Moulage.

<sup>356</sup> Musée Impérial du Louvre. *Catalogue des Plâtres qui se trouvent au Bureau de Vente du Moulage*. Paris: Imprimerie Nationale, 1864.

<sup>357</sup> Con Napoleón y el Tratado de Tolentino, el traslado de las antigüedades de la colecciones vaticanas a París también implicó la toma de molde de estas esculturas y la posterior comercialización de sus calcos por parte del Atelier de Moulage. Cfr. Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre*, 8–9.

<sup>358</sup> Musée National du Louvre. *Catalogue des Moulages en Vente au Palais du Louvre, Pavillon Daru*. Paris: Imprimerie Nationale, 1883, 9.

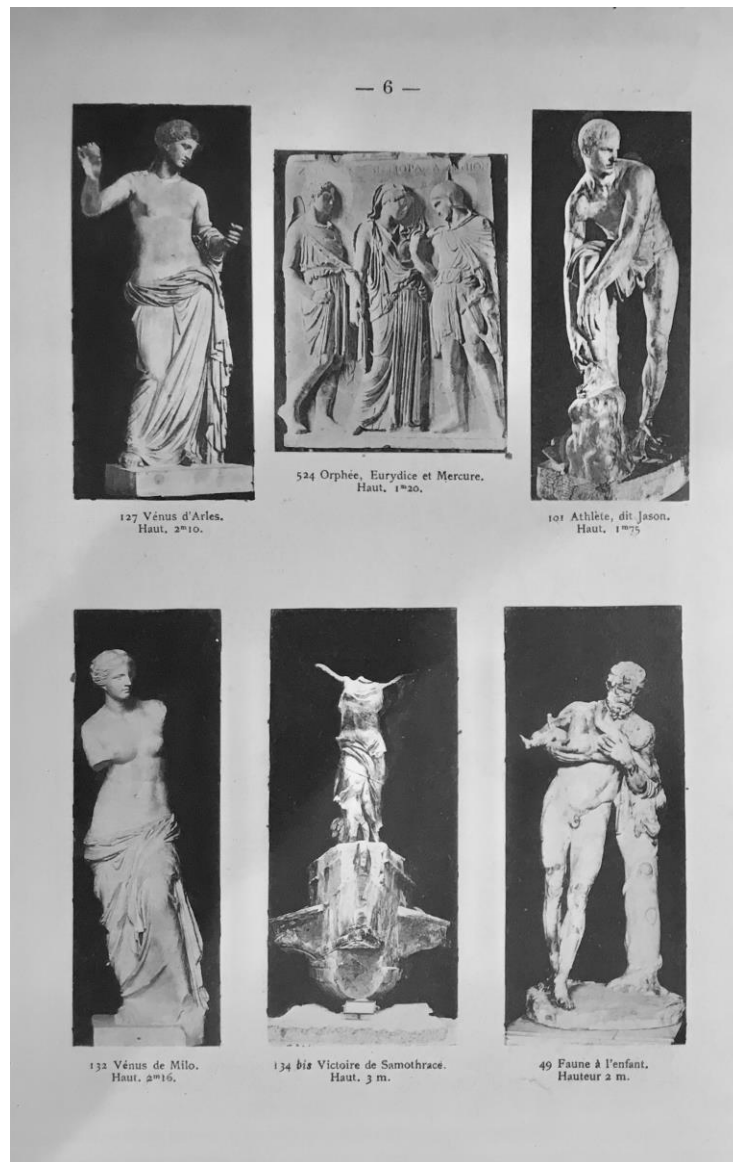
<sup>359</sup> Musée du Louvre. *Choix de moulages du Musée du Louvre*. Paris: Société Anonyme «La Photocouleur», 1901, 6.

<sup>360</sup> Musée du Louvre. *Catalogue des moulages en vente au Palais du Louvre. Antiquité (Édition provisoire)*. Paris: Imprimerie Nationale, 1900, 11-12.

<sup>361</sup> Musée du Louvre. *Catalogue des moulages en vente au Palais du Louvre. Antiquité (Édition provisoire)*. Paris: Imprimerie Nationale, 1910, 12.

<sup>362</sup> Musée du Louvre. *Catalogue des moulages en vente au Palais du Louvre. Antiquité (Édition provisoire)*. Paris: Imprimerie Nationale, 1914, 12.

<sup>363</sup> Musée National du Louvre. *Catalogue illustré des Moulages des Ateliers du Louvre. Sculptures de l'Antiquité, du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes*. Paris: Musées Nationaux, 1925, 25.



**Figura 26.** 134 bis. *Victoire de Samothrace*. Haut 3 m., 1901. Publicado en: Musée du Louvre. *Choix de moulages du Musée du Louvre*. Paris: Société Anonyme «La Photo-couleur», 1901, 6.

Junto con la escultura de bulto de la *VS* y su conjunto monumental de la galera se podía optar por la compra de su parte superior –dado que la venta de fragmentos de esculturas como pies, brazos, bustos era una práctica generalizada– y/o por el conjunto reducido a un tercio –lo cual no era una modalidad usual pero, como se analiza en el capítulo anterior, a través de la iniciativa de Falize y la popularidad de la obra se decidió acceder a ofertar la reducción–. Otra particularidad de la *VS* era que su base en forma de galera era más cara que la escultura de bulto, de modo que se puede establecer que la fijación de los precios estaba fuertemente determinado por la cantidad de material y el tamaño del calco antes que por la popularidad o rareza de la pieza. Por último, hubo una

gran estabilidad en los precios ya que, a partir de 1880, los aumentos eran fijados a través de decretos ministeriales (Arrêtés),<sup>364</sup> que recién variaron fuertemente luego de la Primera Guerra Mundial cuando en 1922 se fijó un aumento del 100% de los precios.<sup>365</sup>

Más allá de la evolución de los precios de los calcos de la *VS*, cabe destacar que, en general, los yesos poseían la ventaja de ser de los objetos más baratos y accesibles dentro del universo disponible para el consumo de esculturas y objetos artísticos. Desde ya su estatuto de copia determinaba un precio más bajo que cualquier escultura considerada como original o de autor (más allá de su carácter único) pero, además, la materialidad del yeso era el factor que en gran medida abarataba a la pieza. Esto era ejemplificado de forma muy clara por parte del ya citado *Manuel Roret*:

Un yeso de la Venus [Medici], bien preparado se vende	100f.
6 kilos de composición [revestimiento hidrófugo], a 4 fr. el kilo	24
1 hectolitro de coque, para calentar el horno o por el servicio de anafe del dorador	4
2 días de trabajo de dos obreros pintores, a 5 fr. cada uno	20
Pequeños gastos, pinceles, paños, algodón, etc.	2
Esta estatua en yeso, bien preparada, tendrá un precio de coste por ende a más de	150 f.

Una copia de esta estatua, en mármol, costará 7 u 8.000 fr., una copia en bronce se venderá más o menos cerca del mismo precio; esta costará todavía 2.000 a 2.400 fr. para hacerla en piedra blanda ordinaria.<sup>366</sup>

Otro artículo, en este caso publicado en *L'art vivant* en fecha más tardía, incluso recomendaba la compra de yesos al Louvre a “módicas sumas” por encima de la posesión de otro tipo de copias:

Hoy, el taller está dirigido más directamente al público mediante la organización de la venta de sus mejores modelos. Estos yesos, que transportan nuestra imaginación al arte más noble de todos los tiempos, ¿no valen más que los bronce de color pan de jengibre y los mármoles jabonosos que a veces acompañan tan tristemente nuestros muebles familiares?<sup>367</sup>

<sup>364</sup> Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre*, 78.

<sup>365</sup> Arrêté del Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, 19 de enero de 1922. AN, Travaux d'art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4466, Musées nationaux, organisation générale. Atelier de chalcographie et atelier de moulages.

<sup>366</sup> Lebrun, y Magnier. *Nouveau Manuel Complet du Mouleur en plâtre*, 120-21. “Un plâtre de la Venus, bien préparé, se vend 100 f., 6 kilogrammes de composition, à 4 fr. le kil. 24, 1 hectolitre de coke, pour chauffer l'étuve ou pour le service du réchaud du doreur 4, 2 journées de deux ouvriers peintres, à 5 fr. chaque 20, Menus frais, pinceaux, linge, coton, etc. 2. Cette statue en plâtre, bien préparée, reviendrait donc au plus à 150 f. Une copie de cette statue, en marbre, coûterait 7 ou 8,000 fr., une copie en bronze reviendrait à peu près au même prix; elle coûterait encore 2,000 à 2,400 fr. en la faisant faire en pierre tendre ordinaire”.

<sup>367</sup> Weber, Marcel. «L'atelier de moulage du Louvre». *L'Art Vivant* 1, n.º 6 (20 de marzo de 1925), 9. “Aujourd'hui, l'atelier s'adresse plus directement au public en s'organisant pour la vente de ses meilleurs

En suma, el consumo de calcos en yeso presentaba una serie de ventajas por sobre ediciones o copias de otros materiales como el bronce y el mármol, no solo en cuanto a sus precios sino también por su calidad estética. La combinación de la existencia de una demanda junto con la accesibilidad a materiales de bajo costo y la disponibilidad de una mano de obra extensa y calificada para la producción fomentó la consolidación de una extensa red de *mouleurs* privados, que constituyeron una de las principales amenazas para el AMML. Rionnet identifica la problemática como una de las principales en afectar el funcionamiento del taller, dada la aparición de un mercado de “copias ilegales mediocres”.<sup>368</sup> Además, en uno de sus anexos identifica unos 280 *mouleurs* privados,<sup>369</sup> mientras que la investigación más reciente de Chevillot sobre este sector consigna la existencia de 430, a partir del relevo de directorios de oficios y catálogos de exposiciones industriales.<sup>370</sup> Más allá de esta proliferación de *mouleurs*, cabe agregar que Chevillot califica a la profesión (refiriéndose a los empleados del sector privado) como “altamente precaria” y dominada por trabajos temporales que apenas aportaban la remuneración necesaria para subsistir.<sup>371</sup>

El mayor problema ante la existencia de talleres privados era que compraban calcos al AMML para tomar un *surmoulage* y, con el molde obtenido, realizar nuevas copias y venderlas. En relación con esto, una minuta de 1911 explicitaba:

...el derecho de hacer vaciados [*mouler*] de estos objetos es un monopolio exclusivo del Estado, que en consecuencia, los moldes [*bon creux*] de nuestros ateliers y las *épreuves* que son confeccionados, constituyen una propiedad de nuestros ateliers y de la Réunion des Musées, beneficiándose del producto de estos talleres, estos no pueden ser vaciados nuevamente [*surmoulées*] sin ser una copia ilegal [*contrefaçon*], y puestos en venta, en forma y tamaño idéntico a nuestros modelos, solo a través de una competencia desleal.<sup>372</sup>

---

modèles. Ces plâtres, qui transportent notre imagination ver l'art le plus noble de toutes les époques, ne valent-ils pas mieux que les bronzes couleur de pain d'épices et les marbres savonneux qui accompagnent parfois si tristement nos mobiliers de famille?”.

<sup>368</sup> Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre*, 6.

<sup>369</sup> Rionnet, 376–80.

<sup>370</sup> Chevillot, “Nineteenth-Century Sculpteurs and Mouleurs: Developments in Theory and Practice”, 202. Igualmente, cabe agregar que Chevillot analiza que no había una categoría específica para *mouleur* sino que antes bien estos *praticiens* aparecían nombrados como *sculpteur-mouleur*, *mouleur-statuaire*, *marchands de plâtre* o *mouleur guriste*.

<sup>371</sup> Chevillot, 216.

<sup>372</sup> [Copia o manuscrito] de minuta a Monsieur et Cher Confrère, 1911. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/2, Administration et catalogue. “Le droit de mouler ces objets est un monopole exclusif de l'Etat; que par conséquent, les bons creux de nos ateliers et les *épreuves* qui en sont tirées, constituant une propriété de nos ateliers et de la Réunion des Musées, bénéficient du produit de ces ateliers, qu'elles ne peuvent être *surmoulées* sans contrefaçon, et mises en



Además del reconocimiento de la ilegalidad del asunto, en la práctica estos sujetos gozaban de un descuento del 25% por ser del rubro de profesionales artísticos y, por lo tanto, hasta podían vender los yesos a precios más baratos. Dicha situación fue calificada de “muy perjudicial” para el Louvre no solo porque implicaba una pérdida de dinero sino también porque afectaba la calidad de los productos del museo y la reputación del taller al ofrecer objetos engañosos:

Al mismo tiempo que uno atenta con estas reproducciones contra los derechos del Estado y los recursos de la Caisse des Musées, uno *engaña* al público sobre la calidad de los productos, y le hace creer que le da el producto directo de [nuestros moldes], salido de los talleres del Estado. ¿No es también un acto de *competencia desleal*, después de haber *falsificado* nuestros productos, anunciar que los venden a precios más bajos que los de nuestras tiendas?<sup>373</sup>

El asunto puede ser ejemplificado a través de un caso en particular que suscitó preocupaciones en el Louvre. Hacia 1909, desde una circular ministerial se le indicó a Liceos y Secundarios que debían dotarse de una serie de modelos para la enseñanza del dibujo, de los cuales el Louvre poseía los moldes de la mayoría. En 1911, arribó una carta relativa a esos encargos para la Académie de Nancy, pero indicaba eran anulados dado que había habido una confusión en los precios de la lista ministerial y, como los yesos del Louvre eran más caros, se debían conformar con “un *mouleur* de la rue Bonaparte, Charreyron”.<sup>374</sup> En otro documento se especificaba la diferencia entre las cifras, por ejemplo, “la *Victoire rattachant sa sandale* toma en lo de estos mouleurs [el precio de] 12 francos en vez de 18”.<sup>375</sup> Más aún, si retomamos el listado del argentino Ernesto de la Cárcova (**Fig. 20**), allí se indica una compra de “calcos” por 979,40 francos el 13 de mayo de 1906 a E. Sadaune, que era el nombre de empresa previo a la

---

vent, sous une forme et dans des dimensions identiques à celles de nos modèles que par une concurrence déloyale”.

<sup>373</sup> Itálica propia. Minuta del Directeur etc... a Monsieur R. Poincaré, membre du Conseil des Musées Nationaux, 26 de junio de 1910. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/2, Administration et catalogue. “En même temps qu'on parte atteinte par ces reproduction aux droits de l'Etat et aux ressources de la Caisse des Musées, on trompe le public sur la qualité de la marchandise, on lui faisant croire qu'on lui donne le produit direct du moulage, sorti des atelier de l'Etat. N'est-ce pas aussi un acte de concurrence déloyale, après avoir contrefaite nos produits, d'annoncer qu'on les vend à des prix inférieurs aux cous de nos magasins?”

<sup>374</sup> Carta de la Directrice du Collège Marguerita Verdum a Monsieur, 22 de junio de 1911. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/2, Administration et catalogue.

<sup>375</sup> Carta del Préposé à la vente des Moulages a Monsieur le Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre, membre de l'Institut, 26 de abril de 1910. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043-2, Administration et catalogue. “La *Victoire rattachant sa sandale* prise chez ce mouleurs est de 12 francs ou lieu de 18”.

asignación de Charreyron como *mouleur* de dicha casa. Así, se puede comprobar que, en efecto, había un circuito de venta de calcos que desbordaba al Louvre, y que representaba una competencia a punto tal que hasta compradores internacionales llegaban a tener noticia de él y elegían efectivizar sus adquisiciones más allá de los talleres oficiales.

En cuanto a la identidad del particular, el señor E. Charreyron era un *mouleur* privado adscrito a la tradición del oficio al ser el sucesor de la Ancienne Maison Sadaune.<sup>376</sup> Por un lado, la Maison Sadaune, ubicada a solo unos metros de la École des Beaux-Arts, tuvo cierto renombre. Inclusive, su taller fue retratado por el pintor Claude Firmin (1864-1944) y expuesto en el Salón de 1901 (**Fig. 27**).<sup>377</sup> La pintura muestra a tres *mouleurs* –dos hombres y una mujer vistiendo los típicos delantales de *plâtriers* que también usa Arrondelle en su retrato– abocados a diferentes tareas dentro de la producción de calcos: en el fondo uno manipula un molde y parece estar realizando el vaciado, a la derecha otro cincela otro molde para obtener el resultado final del calco, y la figura femenina patina símil bronce a una estatuilla que parece ser una Atenea.

---

<sup>376</sup> Rionnet consigna la siguiente información sobre la empresa: “Sadaune (H,) 7 rue du Maine (1891 à 1893), 8 rue des Beaux-arts; ateliers: 21 rue Visconti (1898 et 1899)”. Rionnet, *L’atelier de moulage du Musée du Louvre*, 380. El nombre Sadaune se mantuvo hasta 1906 y fue luego tomada por Charreyron en rue Visconti hasta 1909. Cfr. *Les métiers d’autrefois rue Visconti* <<https://www.ruevisconti.com/Actualites/MetiersAutrefois.html>> (acceso 11/07/2020).

<sup>377</sup> Société des Artistes Français. *Catalogue Illustré du Salon de 1901*. Paris: Ludovid Baschet, 1901, 127. El motivo de taller de *mouleur* fue una temática menor pero existente dentro de la pintura de género del Salón. Otro artista que realizó varios cuadros de este tema fue Édouard Joseph Dantan, imágenes que han sido brevemente analizadas en mi tesis de maestría.

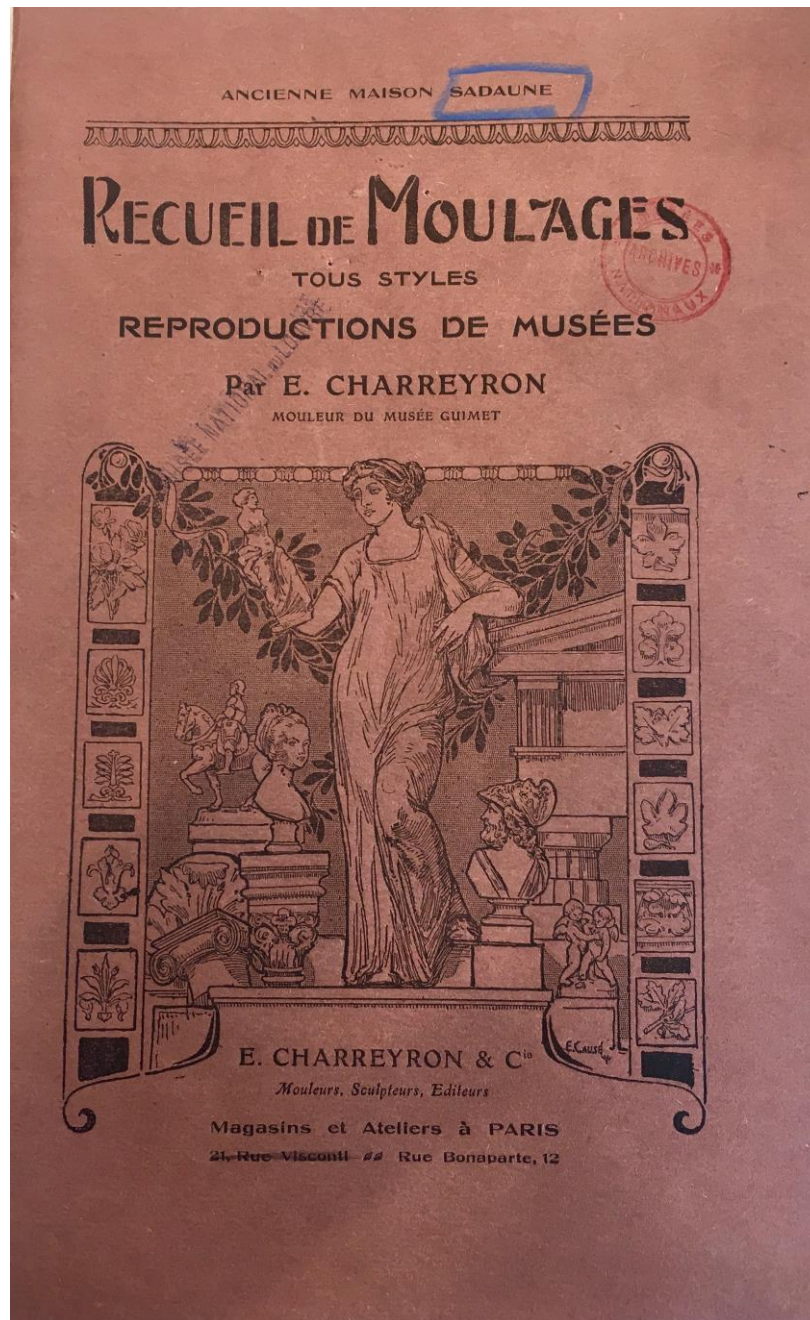


**Figura 27.** Claude Firmin, *Atelier du mouleur Sadaune*, 1901. Óleo sobre lienzo. Museo Soumaya, México D. F. Fuente: wikicommons

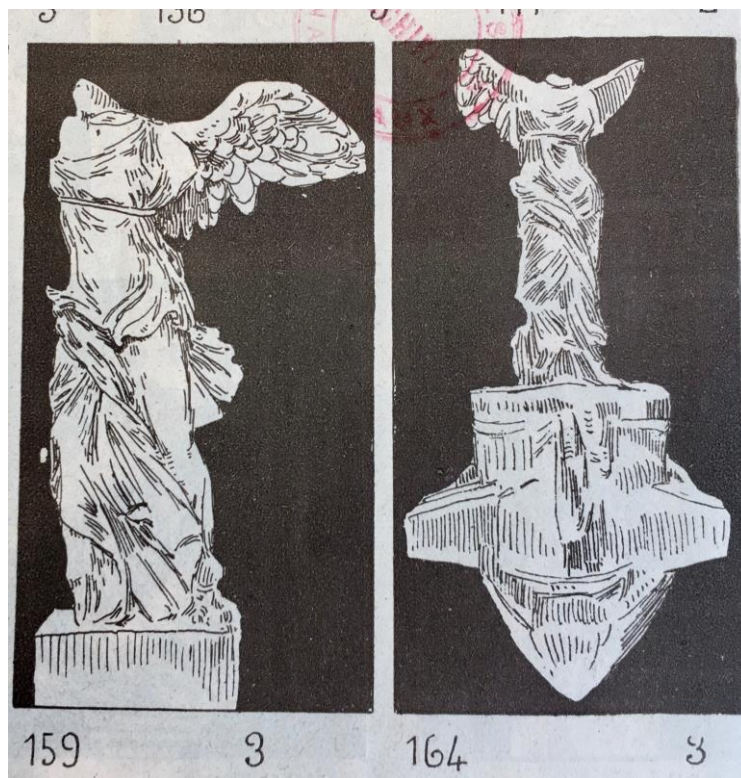
Por otra parte, según la portada del catálogo de Charreyron,<sup>378</sup> él era *mouleur* del Musée Guimet, de modo que su carrera profesional se desarrollaba tanto en el sector público como en el privado. El catálogo en su título explicitaba que era una selección de reproducciones de museos, y la ilustración de portada incluye una figura femenina vestida a la antigua sosteniendo una reducción de la *Venus de Milo* y rodeada de modelos arquitectónicos, bustos y una versión reducida del monumento ecuestre al *condottiero* Gattamelata (**Fig. 28**). Al interior de este repertorio de yesos, se encuentran ilustraciones de una gran selección de obras canónicas, entre las cuales se incluye la *VS*, con y sin galera (**Fig. 29**).

---

<sup>378</sup> Charreyron, E. *Recueil de Moulages. Tous styles, reproductions de Musées*. Paris: E. Charreyron & Cie., s. f.



**Figura 28.** Charreyron, E. *Recueil de Moulages. Tous styles, reproductions de Musées* editado por E. Charreyron & Cie. AN, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/2 Administration et catalogue, Paris.



**Figura 29.** 159-3, 164-3. Publicado en: Charreyron, E. *Recueil de Moulages. Tous styles, reproductions de Musées* editado por E. Charreyron & Cie, s. f.

Este tipo de catálogo ilustrado, confeccionado originalmente por el predecesor de la casa Elie Sadanne, apareció como una grata novedad editorial por su carácter “muy artístico”. Esto fue notado por una pequeña noticia bibliográfica que aprovechaba la ocasión para contraponer el catálogo del privado a los de la administración nacional:

Desde hace mucho tiempo, debería haberse publicado una colección similar a expensas de la Administration des Beaux-Arts, que cataloga sus calcos por números junto a indicaciones realmente encantadoras como estas: n° 000 *Busto de un desconocido*, por Desconocido, u Ornamento, procedencia desconocida.<sup>379</sup>

En suma, el problema que tanto amenazaba al monopolio del Louvre no era la mera existencia de un gran número de productores privados, sino el hecho de que los agentes particulares lograban explotar con mejores recursos el comercio de yesos a costa de los talleres nacionales –ayudados por el beneficio extra de los descuentos otorgados por parte de la administración que privilegiaba la instrucción pública por sobre el comercio–

---

<sup>379</sup> Hervilleq, Henry d'. «Bibliographie». *L'Art pour tous* 42, n.º 205 (enero de 1903). “Voilà longtemps qu'un recueil semblable aurait dû être publié aux frais de l'administration des Beaux-Arts, qui catalogue ses moulages par des numéros en regard d'indications vraiment charmantes comme celles-ci: n° 000 *Buste d'un inconnu*, par Inconnu, ou Ornement, provenance inconnue”. Agradezco a Magalí Franchino por compartirme la fuente.

. Estos recursos incluyeron tener precios más accesibles y generar estrategias de venta más atractivas como la publicación de catálogos ilustrados . Más aún, la “ilegalidad” de sus copias se subvertía a través de la confección de reducciones en vez de calcos a tamaño natural porque no eran definidas como falsificaciones en términos legales:

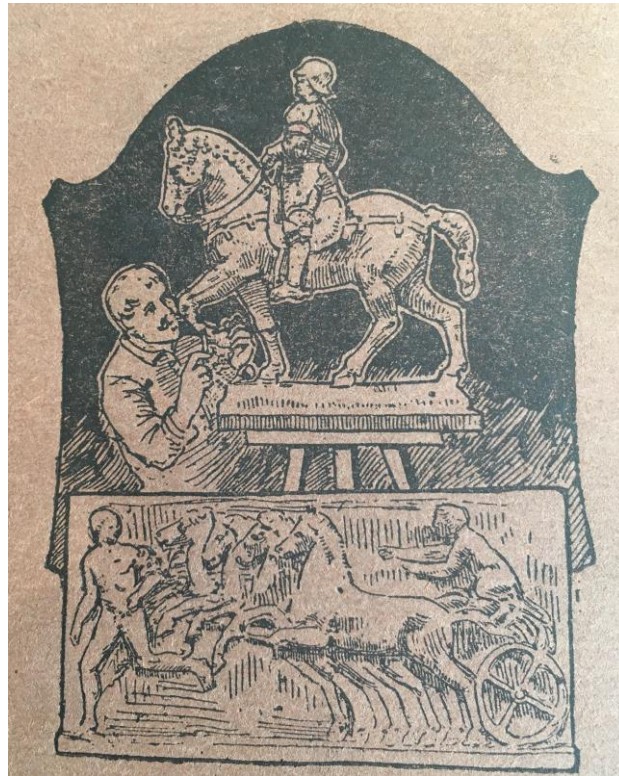
Las esculturas del Louvre son, lo sé, de dominio público; se pueden copiar o reducir; pero el Estado se reservó el derecho exclusivo de sus vaciados [*mouler*], y no creo que esté permitido obtenerlas por calcos y en tamaño del original de las *épreuves* idénticas a las que se extraen de los moldes ejecutados en nuestros talleres...<sup>380</sup>

Siempre y cuando se tratase de reducciones, ni el Louvre ni el Estado podían accionar en términos legales ni decretar la prohibición o la salida de circulación y comercialización de dichos objetos. Y esta suerte de vacío legal era instrumentalizado y explotado por los *mouleurs* privados para su beneficio económico, a punto tal que el sector llegó a tener su propia rama de reductores y ampliadores.<sup>381</sup>

---

<sup>380</sup> Minuta del Directeur etc.... a Monsieur R. Poincaré, membre du Conseil des Musées Nationaux, 26 de junio de 1910. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/2, Administration et catalogue. “Les statues du Louvre sont, je le sais, du domaine public; on peut les copier ou les réduire; mais l'Etat s'est réservé le droit exclusif de les mouler, et je ne crois pas qu'il soit loisible d'obtenir par le moulage et en grandeur d'original des épreuves identique à celles qui sont tirées de leurs creux exécutés dans nos ateliers...”.

<sup>381</sup> Chevillot, “Nineteenth-Century Sculpteurs and Mouleurs: Developments in Theory and Practice”, 215.



**Figura 30.** [Contratapa]. Publicado en: Charreyron, E. *Recueil de Moulages. Tous styles, reproductions de Musées* editado por E. Charreyron & Cie, s. f.

El propio Charreyron en la contratapa de su catálogo colocó la ilustración de un mouleur trabajando en el Gattamelata que aparecía en la portada, lo cual confirma que se trata de una reducción (**Fig. 30**). Si se observa el cuadro del taller Sadaune, el espacio se encuentra abarrotado de yesos pero ninguno de ellos es una escultura completa o de tamaño natural. Los detalles de la pintura revelan una gran cantidad de máscaras, bustos, fragmentos anatómicos, *écorchées*, y hasta dos reducciones del *Gladiador Borghese* (**Figs. 31.a y 31.b**), todos modelos en yeso que eran altamente demandados por instituciones de educación artística para la enseñanza de dibujo y anatomía.



**Figura 31. a. y b.** Detalles de **Fig. 27.** Claude Firmin, *Atelier du mouleur Sadaune*, 1901. Óleo sobre lienzo. Museo Soumaya, Ciudad de México.

En última instancia, también las reducciones tenían la ventaja de ser objetos móviles y de fácil transporte, lo cual permitió que su comercialización desbordase los límites de los catálogos y locales y se adentrara a las calles gracias a la venta ambulante de yesos.<sup>382</sup> Se puede identificar a la figura del *mouleur* en algunas fotografías, entre las cuales destaca una doble imagen de autoría de Eugène Atget (1857-1927) como parte de sus famosas series de costumbres y calles de París. Muestra a un vendedor de yesos cuya imagen de frente revela que porta una figura de un niño tocando un instrumento de viento mientras que en sus espaldas transportaba una canasta con más ejemplares para ofertar (**Figs. 32.a y 32.b**).

---

<sup>382</sup> Wade examina este fenómeno a través de imágenes para el contexto inglés de la primera mitad del siglo XIX, aunque afirma que para fines de siglo estos sujetos se hicieron menos frecuentes dado que retornaban a Italia o emigraban a Estados Unidos. Wade, *Domenico Brucciani and the Formatori of 19th-Century Britain*, 1–14.





Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**Figura 32. a. y b.** Eugène Atget, [*Mouleur*], 1899-1900. Fotografías. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris. Referencia PET FOL-OA-615. Fuente: gallica.bnf.fr



**Figura 33.** Louis Vert, *Paris - marchands de statuettes et de moulages*. Fotografía. Musée Carnavalet, París. Fuente: europea

Otra fotografía, publicada por Rionnet, muestra una exhibición más elaborada de calcos de bustos y figurillas, que son muy similares en formato a aquellos que poblaban el atelier Sadaune, dispuestos en una balaustrada con un individuo observándolos (**Fig. 33**). La proliferación de esta circulación de calcos fue tal que incluso fue recordada en un escrito del escultor Auguste Rodin (1840-1917):

...no pueden más que admirar a los pequeños *mouleurs* que circulan todavía las calles y que en mis tiempos de joven tomados de los puentes me vendieron muchos calcos que siempre han estado bajo mis ojos y me dieron la instrucción y una alegría intensa que yo recuerdo siempre[,] había muchos antiguos, los bajorrelieves del Partenón, la *Venus de Milo*, etc. los Miguel Ángel, los torsos de Bandinelli, las estatuillas de animales de Barye [,] en París donde los *ateliers* de esta joven gente se hacían (un arte industrial) de vaciados [que] venían y proporcionaban esta educación, este museo restringido de su yeso.<sup>383</sup>

<sup>383</sup> Citado en Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre*, 64. "...ne peuvent qu'admirer les petits mouleurs qui courent encore les rues et qui dans mon jeune temps se tenaient sur les ponts m'ont vendus bien des moulages qui étaient toujours sous mes yeux et me donnaient l'instruction et une joie intense que je me rappellerai toujours il y avait des antiques beaucoup, bas relief du Parthénon des Vénus de Milo etc. des Michel Anges des torsos de Bandinelli des figurines d'allegain des animaux de Barye[,] à Paris dans des ateliers des jeunes faisaient (un art industriel) des mouleurs venaient et apportaient cette éducation ce musée restreint de leur plâtre".

Más aún, todavía hacia la década de 1920 se registraba la existencia de este tipo de vendedores, como lo afirmaba el artículo ya citado de *L'art vivant*: “Hay jóvenes italianos que venden blancos calcos a lo largo de los muelles; con la cabeza de Dante, ofrecen alguna gárgola de Notre-Dame o [alguna figura] desconsolada”.<sup>384</sup>

Al interior del Louvre, la circulación no-oficial de reducciones significó un grave perjuicio dado que ponía en tela de jaque su postura de no realizarlas y mantener siempre el tamaño natural de los objetos reproducidos. Cabe recordar que este asunto había sido debatido respecto a la *VS*, dado que con esa obra el Louvre decidió ceder su política de no-reducciones porque eran muy solicitadas y podían significar ganancias. En 1895, un artículo de *Le Figaro* reclamaba que el potencial de explotación del Atelier de Moulage de los museos nacionales, siempre y cuando fuese administrado con seriedad, era enorme y que debía aprovechar precisamente de la reducción de la *VS*: “Por lo tanto, que se intente, dentro de una medida práctica, de 35 o 40 centímetros, una reducción de la admirable *VS*, y se verá, si el público, informado del hecho, no sepa encontrar la lejana y escondida puerta del Atelier de Moulage”.<sup>385</sup>

En efecto, para ese mismo año, una minuta de carta respecto a una concesión gratuita de una reducción de la *VS* informaba que había dos formatos disponibles de la obra: con un pedestal cúbico con la galera y la figura y con una columna decorada formando un zócalo con un frontón sobre el cual se colocaba la figura.<sup>386</sup> Lo curioso es que, si por un lado no se han localizado imágenes disponibles de estas versiones del Louvre, en el catálogo fotográfico de otro *mouleur* privado parisino, Pierre Lorenzi,<sup>387</sup> se identifican tres formatos de reducciones de la *VS* muy similares a las antedichas: la escultura de la Victoria sola, la *VS* con su galera y un pequeño pedestal cúbico de soporte, y la primera versión sobre un pedestal de columna decorada (**Figs. 34.a, 34.b y 34.c**).<sup>388</sup>

---

<sup>384</sup> Weber. «L'atelier de moulage du Louvre», 8. “Il est de jeunes italien qui vendent de blancs moulages le long des quais; avec la tête de Dante, ils vous proposent quelque gargouille de Notre-Dame ou quelque un éploré”.

<sup>385</sup> Roger-Miles, L. «Pour les musées». *Le Figaro*. 13 de febrero de 1895. “Qu'on essaie donc, dans une mesure pratique, à trente-cinq ou quarante centimètres, une réduction de cette admirable *Victoire de Samothrace*, et l'on verra, si le public, informé du fait, ne sait pas trouver la porte très lointaine et très cachée de l'atelier de moulage”.

<sup>386</sup> Minuta de carta a Monsieur le Chef du Cabinet, 24 de agosto de 1895. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/4, Organisation et échanges.

<sup>387</sup> En Rionnet identificado como: “Lorenzi, 16 rue Racine (1873 à 1885), 15 rue Racine (1885 à 1890), 21 rue Racine (1891 à 1899)”. Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre*, 379.

<sup>388</sup> Lorenzi, Pierre. *Sculpture, Décoration. Pierre Lorenzi, Maison Fondée en 1871*. Paris: Helio Fortier & Marotte, s. f.





**Figura 34. a.** *Planche n. 77. 819, b. Planche n. 76. 801, c. 1015 y 1016.* Publicado en: Lorenzi, Pierre. *Sculpture, Décoration. Pierre Lorenzi, Maison Fondée en 1871.* Paris: Helio Fortier & Marotte, s. f.

Probablemente ante la abrumadora e incontrolable competencia, hacia el momento de salida de Arrondelle del Atelier, en varios documentos se sugirió incorporar reducciones (y fragmentos, aunque ya había) como parte del stock regular a ofrecer en yeso del Louvre. De acuerdo con un reporte de 1907:

Estas dos categorías de objetos tienen una gran demanda, ya sea por museos o aficionados que desean tener una imagen lo más fiel posible de los originales y el aspecto mismo del material, o ya sea por particulares incapaces de alojar las reproducciones en tamaño original en estrechos apartamentos. Es necesario poder satisfacer estos dos tipos de orden, y por este mismo hecho, aumentaremos notablemente nuestra producción y nuestros ingresos.<sup>389</sup>

---

<sup>389</sup> Copia de reporte al Sous-secrétaire d'État, 19 de marzo de 1907. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043-2, Administration et catalogue. "Ces deux catégories d'objets sont très demandées, soit par les Musées ou les amateurs désireux de posséder une image aussi fidèle que possible des originaux et de l'aspect même de la matière, soit par les particuliers incapables de loger dans des appartements étroits des reproductions en grandeur d'original. Il faut pouvoir satisfaire à

También Rappaneau, individuo asignado para administrar las ventas en 1913, expresó la propuesta con vistas a pensar en las necesidades de los potenciales compradores:

Objetos de pequeñas dimensiones. Actualmente, el cliente no encuentra en el Louvre los objetos de dimensiones limitadas que desea y puede colocar en un mueble o en una chimenea. ¿Sería necesario, sin siquiera ordenar, y a nuestra costa, moldear varias pequeñas piezas de mármol?<sup>390</sup>

Otra problemática en relación con el producto ofertado por el Louvre se dio en torno a la adición de pátinas como acabado final. Ya se ha indicado que lo usual para el taller era dejar el yeso blanco, no solo porque ahorra una instancia de trabajo que requería *ouvriers* especializados (*couleurs*) sino también porque los ámbitos de formación artística fomentaban la enseñanza del dibujo a través del uso del material blanco como recurso pedagógico. Sin embargo, desde la administración se detectó una creciente demanda por la incorporación de terminaciones para acercar el aspecto del calco al del original y, peor aún, este tipo de prácticas ya estaban siendo ejercidas por Arrondelle: “...el trabajo de pátina se dejaba al Chef d’Atelier du Moulage que lo hacía ejecutar, por su propia cuenta y para su beneficio, por los trabajadores del taller fuera del horario de servicio reglamentario”.<sup>391</sup> Como resolución, luego de la salida de Arrondelle y la incorporación de Legrain en 1907, se decretó una autorización oficial que habilitaba el empleo de pátinas que, en caso de requerirla, aumentaba el precio de venta final un 25%.<sup>392</sup> Al respecto, el flamante interventor del Atelier especificaba que este descuento sería aplicado...

... si las pátinas solicitadas por los clientes son aquellas que simplemente consisten en una capa muy ligera de engobe de arcilla, seguida de una capa de estearina muy fina. De

---

ces deux genres de commande, et de ce fait même encore, nous accroîtrons notablement notre production et nos revenus”.

<sup>390</sup> Nota manuscrita de Rappaneau, 3 de julio de 1913. AN, Archives des Musées Nationaux, Personnel et administration générale (Série O), 20150497/20 Personnel des ateliers. Moulages, chalcographie, marbres, etc. “Objets de petites dimensions. Actuellement le client ne trouve pas au Louvre les objets de dimensions restreintes que ils désirent et peuvent placer sur un meuble ou sur une cheminée. Il faudrait, sans commande même, et à nos frais, mouler plusieurs sujets petits en marbre?”

<sup>391</sup> Carta del Directeur des Musées Nationaux et de l’École du Louvre, membre de l’Institut a [ilegible], 11 de septiembre de 1907. AN, Travaux d’art, F/21/4466 Musées nationaux, organisation générale. Atelier de chalcographie et atelier de moulages. “...le travail de patine était abandonné au chef de l’Atelier du moulage qui le faisait-exécuter, à leur compte et à leur bénéfice, par les ouvriers de l’Atelier en dehors des heures su service réglementaire”.

<sup>392</sup> Arrêté del Ministre de l’Instruction Publique, des Beaux-Arts et des Cultes, 7 de octubre de 1907. AN, Travaux d’art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles), F/21/4466 Musées nationaux, organisation générale. Atelier de chalcographie et atelier de moulages.

lo contrario, si se solicita la pátina para simular marfil, mármoles, maderas, bronces, etc. etc., tendríamos que buscar fuera de nuestros talleres hombres especializados, es decir, artistas del tipo [ilegible] porque ninguno de nuestros trabajadores actuales son capaces de realizar este tipo de trabajo comunalmente.<sup>393</sup>

De esta forma, se puede analizar que el mercado privado y la necesidad de mantener un control sobre el flujo de copias –y sus réditos económicos– hizo que el Louvre procurara una apta comercialización de productos atractivos para una clientela diversa que incluía, desde las más reconocidas Academias, hasta individuos que solo querían un calco en sus chimeneas a modo de decoración. En este sentido, se puede afirmar que la competencia de los privados incentivó una política de cambios y renovaciones en la producción del Louvre. Por último, cabe destacar que esta proliferación en la oferta de yesos de edición y reducciones es calificada tanto por Rionnet como por Schvalberg en términos negativos. Mientras que la primera argumenta que en general el Louvre mantuvo una constante oposición a las reducciones y que no quiso hacerlas para no competir con un mercado saturado,<sup>394</sup> la segunda afirma que el proceso de transformación de las grandes antigüedades en *bibelots* no perseguía un fin verdaderamente pedagógico y que solo nutrían el deleite de amateurs, artistas y burgueses.<sup>395</sup>

En síntesis, el AMML logró posicionarse como uno de los productores de yesos dominantes a pesar de lidiar constantemente con problemáticas y obstáculos tanto al interior de su organización como por la competencia generada por externos. En el cambio del siglo XIX al XX, se dio una acentuación en la circulación de yesos a través de una lógica comercial que planteó nuevos desafíos en términos de adaptación del producto al mercado. Esto ha sido evaluado por autores como Rionnet, Schvalberg e inclusive Haskell y Penny desde una óptica de degradación o devaluación. Sobre este respecto, los últimos son de los más contundentes en sus afirmaciones:

---

<sup>393</sup> Nota de Legrain, “Note au sujet d'une lettre de Monsieur Galbrun ou il est question de faire exécuter les patines des épreuves de nos modèles et du compte de l'Administration du Musée”, 30 de agosto de 1907. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/4, Organisation et échanges. “Si toutefois les patines demandées par les clients sont celles qui consistent simplement en une couche très légère de barbotine à la terre glaise, suivi d'un enduit de stéarine très fine. Autrement si les patine est demandés devaient simulées l'ivoire, les marbres, les bois, les bronzes, etc etc il nous faudrait alors rechercher en dehors de nos ateliers des hommes spéciaux c'est à dire des artistes du genre [ilegible] car aucuns de nos ouvriers actuels ne sont capables de faire communalement ce genre de travail”.

<sup>394</sup> Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre*, 14.

<sup>395</sup> Schvalberg, *Le modèle grec dans l'art français*, 187.

Los problemas planteados por las técnicas de reproducción utilizadas por empresas como Brucciani [en Londres] y Gerber [en Colonia] son también de gran importancia. Por ende es posible que la *promiscua familiaridad* estimulada por estas técnicas haya involuntariamente *disminuido el glamour* de las esculturas reproducidas.<sup>396</sup>

Este tipo de argumentaciones desde la historia del arte *a posteriori*, son diametralmente opuestas a los discursos dominantes del momento generados desde los actores institucionales encargados de las copias, solo cabe recordar que en el congreso de Bruselas se afirmaba contundentemente que la reproducción extendía la celebridad (o glamour en palabras de Haskell y Penny) del original. Desde la disciplina se ha construido una noción de vulgarización en el mal sentido de la palabra, porque, al fin y al cabo, opera una noción de canon restringida a la esfera artística. Si la obra de arte canónica se consolida y se reproduce al interior del ámbito artístico entonces se trata de nuevos estilos e innovaciones, ya sea un neoclasicismo o un ensayo de reinterpretación. En este sentido, Schvalberg argumenta que para el caso del modelo griego, su crisis se dio porque fue “devaluado por la reproducción mecánica con intención decorativa, las obras antiguas perdieron todo interés para los artistas en la búsqueda de nuevas formas”,<sup>397</sup> y que la “reproducción en masa” engendró un sentimiento de “rechazo” y “disgusto”. Dentro de esta lógica, el canon se reproduce a sí mismo de forma adecuada solo a través de un aceitado engranaje institucional de educación, producción y exhibición al interior de un campo artístico. En cambio, cuando la reproducción se vuelve comercial y se masifica, se da una “promiscua familiaridad” que solo disminuye el “glamour” de lo canónico.

Desde este punto de vista, el AMML podría ser considerado como un proyecto fallido debido a la lógica comercial. No obstante, argumento que la causa de las problemáticas que hemos analizado a lo largo del presente capítulo se localizan en la falta de adaptación al creciente mercado de calcos que se generó entre-siglos y no por ese mismo mercado. En todo caso, la reacción y voluntad de cambio desde la administración solo surgió cuando la amenaza posada por la competencia (de Arrondelle y de los *mouleurs* privados) alcanzó tal grado de gravedad que ya no podía

---

<sup>396</sup> Itálica propia. Haskell y Penny, *Taste and the Antique*, 122. “The problems posed by the techniques of reproduction used by firms such as Brucciani and Gerber are also of great consequence. Thus it is possible that the promiscuous familiarity encouraged by these techniques may have unintentionally diminished the glamour of the statues reproduced”.

<sup>397</sup> Schvalberg, *Le modèle grec dans l'art français*, 228. “Dévaluées par la reproduction mécanique à visée décorative, les œuvres antiques perdent tout intérêt pour les artistes à la recherche de formes nouvelles”.



ser negada. De esta forma, se produjo un desfase entre la oferta y la demanda que afectó la calidad de los calcos. El taller no pudo ejercer un monopolio porque se generó una competencia entre el organismo estatal y un creciente y extenso número de *mouleurs* privados.

No obstante, más allá de todos los problemas de organización del Louvre, la demanda continuó en aumento dado que el “glamour” del museo no se vio afectado. En este sentido, también argumento que la posición central del Louvre como taller de calcos no se consolidó como una acción programática proveniente del museo en pos de difundir su propio canon en yeso. Comprarle calcos al Louvre no fue pregonado desde la oferta sino que antes bien fue una práctica que se consolidó y se continuó desde la demanda. La transición entre los siglos XIX y XX estuvo marcada por la aparición de nuevos consumidores en territorios como las Américas, quienes, ante la generalización de procesos de modernización artística basada en modelos europeos y principalmente franceses, debían dotarse de modelos en yeso. Desde el punto de vista del consumo, los yesos del AMML no fueron sometidos a críticas tan voraces como las que se proferían desde la institución dado que prevaleció una suerte de “sello de garantía” justamente por ser el Louvre. A continuación, es menester analizar con profundidad la inserción del AMML en un panorama internacional de talleres de calcos y qué lugar ocupó en esquemas de compras por parte de algunos museos americanos, problemáticas que son abordadas en la siguiente sección de esta tesis.

## **Capítulo 4. Consumir el canon en yesos. Compras neoyorkinas y porteñas de calcos escultóricos (Metropolitan Museum of Art, 1890-1895, y Museo Nacional de Bellas Artes, 1903-1910)**

### **Introducción**

Los siguientes capítulos inauguran un segundo bloque dentro de esta tesis que aborda una inversión en los términos de análisis. Si llegado este punto se han abordado las problemáticas relativas al eje de la producción y la difusión de los calcos escultóricos desde el continente europeo con hincapié en el AMML; a partir de la segunda sección se examina la demanda y el consumo y se desplaza el eje geográfico al continente americano, específicamente a las ciudades de Nueva York, Buenos Aires, Santiago de Chile y Montevideo.

Esta transición permite establecer la pregunta relativa a cómo se dio la construcción y la apropiación del canon en territorios que eran florecientes naciones con un poderío económico estaba en ascenso, que se presentaban como atractivos y potenciales nuevos mercados en donde posicionar productos artísticos. En este sentido, desde la oferta, no se detecta una agenda política explícita o programática del Louvre al estilo de lo analizado en capítulos anteriores en relación con Londres, Bruselas o Constantinopla. Antes bien, los vínculos que se establecieron fueron de índole comercial signados por un aumento de demanda de calcos generada desde las ciudades americanas. Es decir, en esta sección se examina la dinámica de la demanda y cómo instrumentalizó el consumo de calcos como una activa estrategia de apropiación y participación del canon estético occidental. En otra instancia, esta inversión del foco permite dar cuenta críticamente de la posición específica del AMML en relación con otros talleres internacionales que ofertaban calcos en paralelo y determinar hasta qué punto esta institución fue privilegiada al momento de formar una colección de yesos.

El objetivo del capítulo es analizar el consumo de calcos en función de un estudio que coteje y conecte al Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Met) y al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (MNBA) entre fines de siglo XIX y principios del XX.<sup>398</sup> Si bien hay una diferencia temporal entre el desarrollo de cada

---

<sup>398</sup> Entre los estudios comparativos entre museos cabe mencionar el de Çelik en su ya citado *About antiquities...* en donde se contrasta el Met con el Museo Imperial Otomano en función de dilucidar como

museo, ambas eran instituciones ya establecidas que se dispusieron a comprar calcos en vistas a completar sus acervos, cada uno a través de modalidades de financiación y gestión propias. En este sentido, se establece como hipótesis de base que los consumos de calcos escultóricos del Met y el MNBA se ejercieron como políticas institucionales activas y programáticas que les otorgaba a ambos museos herramientas para poseer el canon (en yesos). Asimismo, se adoptaron estrategias para poder ejercer ese canon y así consolidarse como instituciones referentes, en vez de constituirse como meros receptores de productos extranjeros.

El estado del arte relativo a la formación y gestión de colecciones de cada uno de los museos abarca un amplio espectro de estudios, entre los cuales se puede detectar un corpus generado desde la propia institución en ocasión de la revisión de su historia a partir del montaje de exposiciones o la elaboración de catálogos de acervos. Los calcos han gozado de grados variables de protagonismo y especialización al interior de estos relatos generales, pero en la mayoría se le atribuye a estos episodios el carácter de constitutivos y formativos de los museos.<sup>399</sup> En segundo lugar, se reconocen investigaciones pioneras en relación con la formación de colecciones de calcos en cada ciudad que explican el consumo a partir del aspecto de los calcos.<sup>400</sup> Por último, una serie de publicaciones parten desde el estudio de las actuaciones de algunos agentes involucrados en la adquisición de calcos para dilucidar sus agendas, motivaciones y

---

“grandes ciudades globales” [*major world cities*], que estaban en la “periferia de los museos europeos más establecidos”, buscaron destacarse con sus instituciones culturales a través de su inserción arquitectónica en el tejido urbano, la apelación a un determinado público y una política de antigüedades. Çelik, *About antiquities*.

<sup>399</sup> Para el Met, se pueden mencionar las siguientes publicaciones: Bayer y Corey, *Making the Met, 1870-2020*, 45; Picón y De Puma, *Art of the classical world in the Metropolitan Museum of Art*, 5–6; Howe, *A History of the Metropolitan Museum of Art*, 252–68. Para el MNBA, Museo Nacional de Bellas Artes, *120 años de bellas artes*, 29–31; Melgarejo, “Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor”. Corsani y Melgarejo son las dos investigadoras referentes en relación con la colección de esculturas y de calcos del MNBA, además de haber indagado las políticas de exhibición del museo en trabajos que se citan en el próximo capítulo.

<sup>400</sup> Para Estados Unidos, uno de los estudios más importantes es el de Wallach dado el rol central que le otorga a las colecciones de calcos en la consolidación del campo artístico. Cfr. Wallach, “The American cast museum: An episode in the history of the institutional definition of art”; también McNutt, “Plaster Casts after Antique Sculpture: Their Role in the Elevation of Public Taste and in American Art Instruction”; Born, “The Canon Is Cast: Plaster Casts in American Museum and University Collections”; Dyson, “Cast Collecting in the United States”. Para Buenos Aires, Corsani ha sido una de las pioneras en la investigación de la Sección de Escultura Comparada del MNBA y fue la primera en publicar muchas de las fuentes aquí citadas y analizadas. Hace especial hincapié en el aspecto pedagógico de la compra de Schiaffino. Cfr. Corsani, “Eduardo Schiaffino y el museo de los sueños: la ‘Sección de Escultura Comparada’ del Museo Nacional de Bellas Artes”; Márquez, “Eduardo Schiaffino y la compra de calcos para el Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina)”. 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.

acciones.<sup>401</sup> 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 de forma tal de dar cuenta de las relaciones que conectan museos, agentes, productores y yesos en una compleja red de intercambios que fue funcional al canon.

En una primera parte del capítulo se presentan las circunstancias de compras, los móviles y las formas de financiación de cada caso. Es pertinente cotejar ambos procesos desde sus particularidades y sus puntos de encuentro dado que permiten explorar como dos polos emergentes no europeos en la economía mundial buscaron el fomento de la centralidad de sus instituciones al interior de sus ámbitos artísticos locales a partir del consumo de calcos escultóricos. En una segunda sección del capítulo se analizan los discursos de los agentes responsables de estas campañas de compras en función de justificarlas y fomentarlas. Por un lado, se elaboró un sentido de pertenencia a partir de la explicitación de la proliferación de museos de calcos a nivel prácticamente mundial, compuesta de instituciones referentes que actuaban como modelos junto con espacios emergentes. 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 el canon en yeso tendría en los públicos de los museos en relación con su instrucción y desarrollo del gusto. Finalmente, en una tercera sección se estudian los tipos de compras que se persiguieron en cada uno de los casos.

Estos interrogantes son abordados desde una metodología cuantitativa y estadística. Se parte de la elaboración de bases de datos que sistematizan fuentes institucionales que permiten analizar el proceso de conformación de ambas colecciones desde un primer momento embrionario y deseado, hasta la concreción de las adquisiciones y sus arribos

---

<sup>401</sup> Dado el carácter personal de la compra del 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 cfr. Burucúa y Telesca, “Schiaffino, corresponsal de El Diario en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen”; Malosetti Costa, “Eduardo Schiaffino: La modernidad como proyecto”; Malosetti Costa, *Primeros modernos*; Dhaenens, “Mapping the Texts and Travels of Eduardo Schiaffino between 1882 and 1891: A Study of An Itinerary between Countries, Languages, Perspectives and Positions”. Para el caso de Nueva York destacan estudios especializados sobre el coleccionismo llevado a cabo por Henry G. Marquand y el rol de Robert W. De Forest como renovadores a partir de sus activas participaciones en la política institucional del Met. Del Collo, “Cultivating Taste: Henry G. Marquand’s Public and Private Contributions to Advancing Art in Gilded Age New York”, 72–79; Trask, *Things American*, 13–48.

a tierras americanas. Para ello, es menester abordar dos cuestiones: por un lado, analizar los talleres y establecimientos de ventas de calcos en donde se consumieron estas obras. ¿Qué red de comerciantes se consolidó para un consumidor extranjero buscando dotar de yesos a sus instituciones locales? ¿Hasta qué punto el consumo estuvo circunscripto por la oferta efectiva de yesos que cada productor tenía para ofrecer? ¿Qué lugar ocupó el AMML en este esquema? Por otro lado, ¿qué se compró en términos de estilos y periodos? ¿Se buscó construir un relato continuo del desarrollo de las artes o se privilegió algún periodo o estilo? ¿Qué esculturas destacaron?

### **Un canon completo en el museo: las campañas de compras de calcos del Met y el MNBA**

El Met comenzó como una iniciativa generada por figuras destacadas de la escena neoyorkina para crear una galería de arte e instituto nacional; que se concretó el 13 de abril de 1870, fecha en la cual la legislatura del Estado de Nueva York realizó su acto de constitución. Tuvo su primera sede en el Dodworth Building sobre la Fifth Avenue. En 1880 se trasladó a su actual edificio en la Fifth Avenue y la 82nd Street,<sup>402</sup> dentro del Central Park, en un terreno y edificio perteneciente al gobierno de la ciudad, organismo que también aportaba una pequeña suma al presupuesto de manutención de gastos corrientes (**Fig. 35**).

---

<sup>402</sup> En un primer momento el edificio tuvo una estructura de aspecto neogótico diseñado por Calvert Vaux y Jacob Wrey Mould. Luego, hubo un proceso continuo de expansión y construcción de nuevas alas. En 1902 se terminó la fachada beaux-arts que hoy tiene, diseñada por Richard Morris Hunt.



**Figura 35.** Snyder, W. P. (ilustrador), “The New Building For The Metropolitan Museum Of Art In Central Park”, *Harper’s magazine*, 1880. 10 x 14 cm. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Picture Collection, The New York Public Library. YPL catálogo ID (B-number): b17539339. Fuente: nypl

El MNBA fue pregonado como proyecto institucional nacional por parte del pintor y crítico Eduardo Schiaffino (1858-1935) junto con el apoyo del espacio de interacción cultural del Ateneo; proyecto que obtuvo su aprobación oficial del Presidente José Evaristo Uriburu y del Ministro de Instrucción Antonio Bermejo en 1895. Abrió sus puertas el 25 de diciembre de 1896 en la primera planta del edificio Bon Marché sobre la calle Florida de Buenos Aires (**Fig. 36**), local que era alquilado porque la propiedad era privada.<sup>403</sup>



**Figura 36.** Fachada del Bon Marché, entre Florida y Córdoba. En el primer piso, funcionó la sede inaugural del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1896 y 1910. Fotografía: Archivo del Centro de Estudios Históricos Ferroviarios, Museo Ferroviario. Publicado en: Museo

<sup>403</sup> Corsani y Melgarejo, “El primer museo de arte del país. Eduardo Schiaffino y su mejor obra”, 14.

Nacional de Bellas Artes. *120 años de bellas artes*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2016, 13.

Ninguno de los dos museos se constituyó como un museo de escultura comparada que debía exhibir exclusivamente calcos sino que antes bien tendieron 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 gracias a donaciones privadas, reparticiones públicas y adquisiciones esporádicas.<sup>404</sup>

Las campañas de compras de calcos poseen la particularidad de que representaron etapas subsiguientes de consolidación y complemento de acervos ya existentes, y correspondieron a acciones programáticas en las cuales cada respectivo agente adoptó el rol activo de selección, financiación y adquisición de un corpus numeroso de calcos. Coincidieron con las primeras gestiones directivas de Schiaffino en el MNBA entre 1896 y 1910; y en el Met del militar y diplomático Luigi Palma di Cesnola (1832-1904) entre 1879 y 1904 y la presidencia del financista y coleccionista Henry G. Marquand (1819-1902) entre 1889 y 1902.<sup>405</sup> Por lo tanto, estos programas de formación de colecciones de calcos fueron concebidos como una necesidad institucional temprana en

---

<sup>404</sup> La colección del Met y su administración es de propiedad del Board of Trustees, por ende, es privada. La primera colección expuesta en el Met en 1872 fue de 174 pinturas europeas adquiridas con fondos del Board of Trustees, de los cuales las mayores contribuciones provinieron de los fundadores del museo John Taylor Johnston (1820-1893), primer presidente hasta 1889, y William Tilden Blodgett (1823-1875), primer vicepresidente y director del comité ejecutivo. En 1873, otra de las adquisiciones importantes fue la de la colección de antigüedades de Chipre conformada por Luigi Palma di Cesnola. Luego, hacia la década de 1880 se dio un incremento notable en la colección a través de donantes varios (entre ellos Catharine Lorillard Wolfe, Henry G. Marquand y Erwin Davis) y la diversificación del corpus gracias a incorporaciones de colecciones heterogéneas como la de instrumentos musicales (col. Mary Elizabeth Adams Brown) y arte islámico (col. Edward C. Moore). Cfr. Baetjer y Mertens, "The Founding Decades"; Baetjer, Katharine, "Buying Pictures for New York: The Founding Purchase of 1871". La colección original del MNBA estuvo conformada por unas 200 obras. 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 Baldasarre, "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 las esculturas de Francisco Cafferata. Cfr. 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", 255; Baldasarre, "Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina"; Museo Nacional de Bellas Artes, *120 años de bellas artes*.

<sup>405</sup> En el caso de Marquand, se trataba del segundo mandato, siendo el primer presidente del Met el abogado y hombre de negocios John Taylor Johnston entre 1870 y 1889.

función de enriquecer, consolidar y completar las colecciones originarias de cada museo.<sup>406</sup>

A pesar de la diferencia de base que el Met es una entidad mixta pública-privada – que igualmente Duncan y Wallach definen como un “monumento al Estado”<sup>407</sup> y el MNBA puramente pública, y que cada museo adoptó una modalidad de financiación y adquisición particular, se puede reconocer una matriz común en su misión como agentes de instrucción pública con un estrecho vínculo con el tejido urbano y el campo artístico local. En suma, estos procesos tampoco pueden ser considerados como consumos privados.

Por un lado, el Met era una institución dirigida por un Board of Trustees, un “verdadero fenómeno estadounidense” en palabras de Çelik,<sup>408</sup> que, según Bennett, “a través de estos el Estado podría retener una dirección efectiva sobre la política en virtud de su control sobre los nombramientos, pero sin involucrarse en la conducción diaria de los asuntos”.<sup>409</sup> El organismo tenía a su cargo financiar, administrar y realizar adquisiciones, obtener donaciones al museo, además de ser los propietarios de la colección. En paralelo, la figura del presidente convivía con la del director, quien a través de la conducción de diferentes departamentos con sus curadores como jefes de cada respectiva sección, se encargaba de todos los asuntos relativos a la exhibición y administración interna del museo.

---

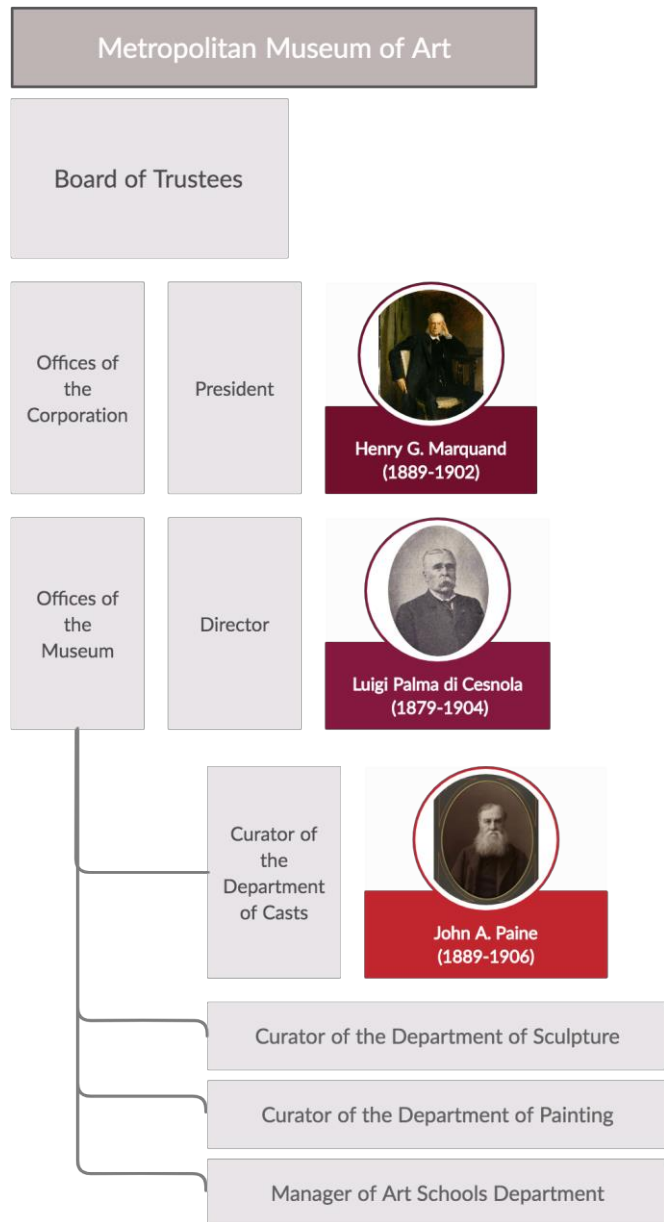
<sup>406</sup> Esto no significa que hubiese un vacío en términos de colecciones de calcos locales, pero estaban relegadas a ámbitos más bien especializados de la formación artística como lo eran la New York Academy of the Fine Arts (con yesos adquiridos en París por Robert R. Livingston en 1803) y la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (en donde se registran algunos calcos hacia 1878). Manzi, *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, 17; McNutt, “Plaster Casts after Antique Sculpture: Their Role in the Elevation of Public Taste and in American Art Instruction”, 162.

<sup>407</sup> Duncan y Wallach, “The Universal survey museum”, 465.

<sup>408</sup> Çelik, *About antiquities*, 84.

<sup>409</sup> Bennett, “The Exhibitionary Complex”, 79.





**Ilustración 4.** Organigrama del Metropolitan Museum of Art hacia 1890. Se incluyen figuras relevantes respecto a la adquisición y exhibición de calcos.

Como se puede notar en la **Ilustración 4** que sintetiza la organización general del museo, desde 1889 el Met contaba con un Department of Casts, dirigido por el botánico, arqueólogo y editor John A. Paine (1840-1912). Además de tener bajo su cargo los calcos escultóricos y otro tipo de reproducciones, se vinculaba con las escuelas de arte del museo.<sup>410</sup> Por lo tanto, previo al nacimiento de la campaña de compras de calcos de

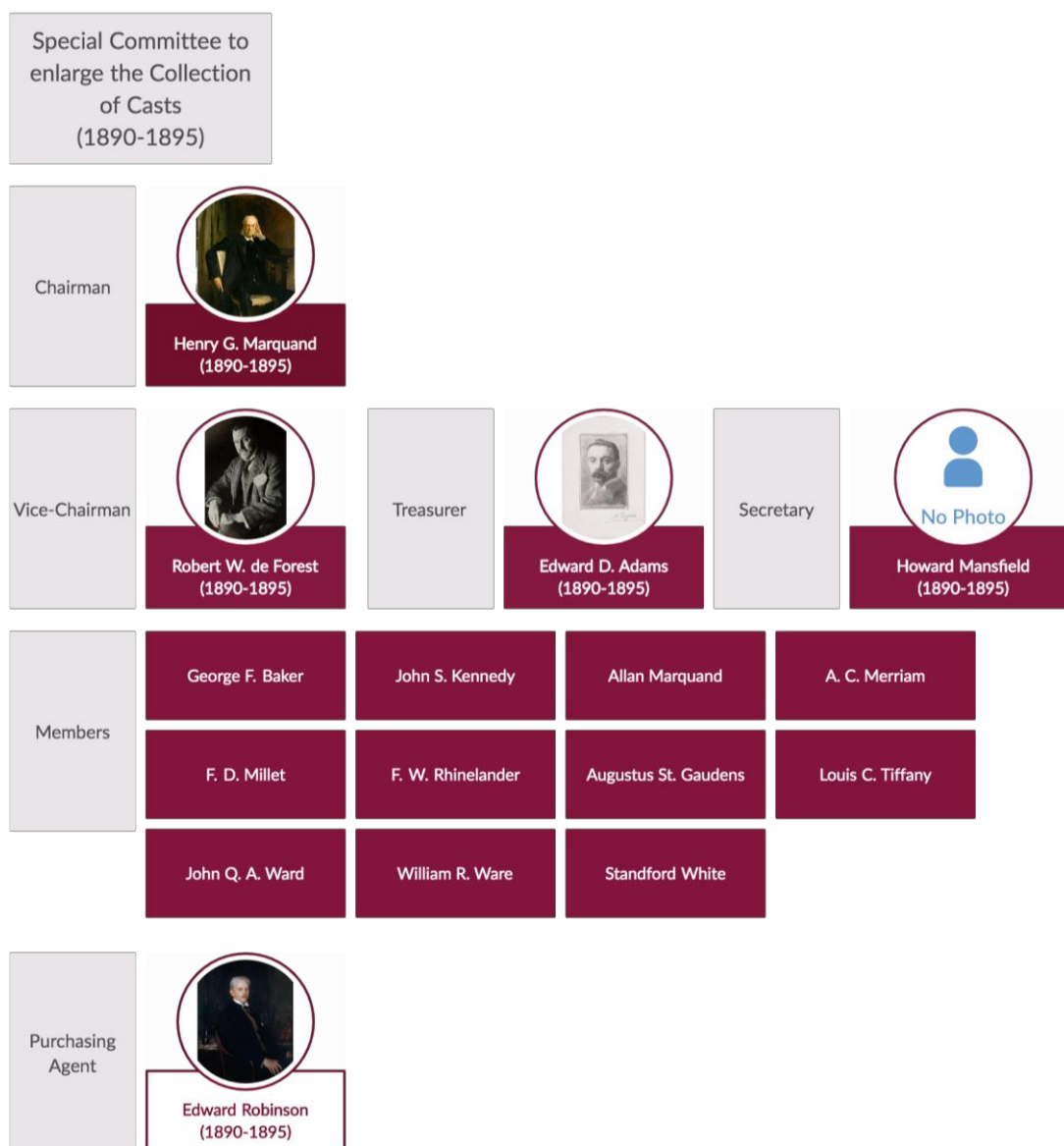
<sup>410</sup> Baetjer y Mertens, “The Founding Decades”, 42. Las escuelas de arte del Met surgieron como una iniciativa educativa en 1879-1880 al instalarse cursos de trabajos en madera y metal, que luego fueron variando y diversificándose a lo largo del tiempo. Estaban a cargo de un Committee on Art Schools,

1890, el museo ya contaba con yesos.<sup>411</sup> Había unos 125 ejemplares, que en su mayoría pertenecían a la Antigüedad (solo 30 eran de Edad Media y Renacimiento), e incluían obras destacadas como algunas piezas del Partenón, el *Laocoonte*, la *Venus de Milo* y el *Gladiador Borghese* del Louvre. No obstante, a lo largo de ese mismo año, la necesidad de completar la colección de yesos comenzó a hacerse más patente y hacia noviembre se conformó una comisión denominada Special Committee to enlarge Plaster Collections, cuyo organigrama se presenta en la **Ilustración 5**.

---

dependiente del Board of Trustees. En 1889 sus instalaciones fueron trasladadas al subsuelo del museo en donde se mantuvieron hasta 1895 cuando el programa fue desactivado.

<sup>411</sup> Principalmente, gracias a una primera donación de 10.000 dólares en 1886 de Marquand y el legado Levi Hale Willard de 1883 para la que, por atribución de un fondo de aproximadamente 84.000 dólares, se formó una comisión dedicada a la compra de una colección arquitectónica de yesos que recién se terminó de concretar hacia 1890. Dado el carácter exclusivamente arquitectónico de esta colección, no se analiza en esta tesis. Su catálogo se consigna en Metropolitan Museum of Art. *Tentative lists of objects desirable for a Collection of Casts, sculptural and architectural, intended to illustrate the history of plastic art*. Printed for the Committee. New York: De Vinne Press, 1891, 96-121. Asimismo, en los archivos del Met se pueden consultar los documentos: Willard architectural cast commission. Minutes and clippings y Casts. Willard Architectural cast commission. Letter copy book. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Cast Collection Minute and Order Book, 1880s-1890s.



**Ilustración 5.** Organización interna del Special Committee to enlarge the Collection of Casts del Metropolitan Museum of Art (1890-1895).

Respecto a los principales involucrados en el Special Committee, el presidente del Met, Henry G. Marquand, adoptó un contundente apoyo a la iniciativa a través de la suscripción de 12.000 dólares y su nombramiento como Chairman. Asimismo, una de las figuras clave fue el abogado y empresario de ferrocarriles –y yerno del primer presidente del Met, John Taylor Johnston–, Robert W. De Forest (1848-1931), quien, desde 1889, formó parte del Board of Trustees y fue designado Vice-chairman del Special Committee.

De Forest fue de los miembros más activos e involucrado de la comisión e inclusive quien inicialmente propuso la iniciativa de compra de calcos. En una carta dirigida a Marquand expresó que “hay un departamento en particular en el que, desde hace varios

años, he estado ansioso por ver que se inicie algún movimiento, este es el departamento de calcos”.<sup>412</sup> A continuación, presentaba la idea de un Special Committee, mencionaba el potencial apoyo de Cesnola en el asunto (único Trustee al quien le había comentado algo al respecto), e identificaba algunos potenciales miembros del futuro comité. Culminaba su carta exaltando el tono novedoso de su empresa: “Ha surgido una nueva generación mucho más amplia e inteligentemente interesada en los asuntos del arte que la generación anterior, y que está ansiosa por hacer algo”.<sup>413</sup>

Una vez formado oficialmente el Special Committee, su función principal fue la de concretar la adquisición de calcos, lo cual incluía recaudar los fondos necesarios, realizar encargos a los talleres, gestionar el transporte y cerciorarse de la llegada de las piezas al Met. A partir de la primera necesidad de conseguir financiamiento, que apuntaba a la suma de 100.000 dólares, se estableció un programa de suscripciones privadas que contó con unos 72 enlistados que aportaron desde los 12.000 dólares de Marquand hasta menos de 100.<sup>414</sup> En paralelo, como estrategia para atraer y agradecer a los suscriptores, se decidió confeccionar y repartir una publicación, titulada *Tentative lists of objects desirable for a Collection of Casts, sculptural and architectural, intended to illustrate the history of plastic art*, que presentaba un listado completo de todos los calcos que cualquier institución necesitaría para poseer una colección que ilustrara la historia del arte de forma adecuada e informada. Para confeccionar la publicación, se solicitó la participación del especialista en arqueología Edward Robinson (1858-1931), quien luego actuó como Purchasing Agent de la campaña. En suma, contaron con un total de 79.867,64 dólares (aproximadamente 417.000 francos franceses en 1891).<sup>415</sup>

---

<sup>412</sup> Carta de Robert W. De Forest a Henry G. Marquand, 24 de octubre de 1890. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2799, Casts. Special Com. to enlarge Coll. History & Summary. “There is one particular department in which, for several years, I have been anxious to see a move started, that is, the department of casts”.

<sup>413</sup> Carta de Robert W. De Forest a Henry G. Marquand, 24 de octubre de 1890. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2799, Casts. Special Com. to enlarge Coll. History & Summary. “A new generation has come up far more widely and intelligently interested in art matters than the old generation, and eager to do something”. En el libro *Things American...*, Trask analiza las ideas progresistas de una facción de la vida intelectual estadounidense, y le otorga a De Forest un rol preeminente dentro de lo que él denomina los *progressive connoisseurs*: una generación de individuos dedicados a reformar los museos del país para convertirlos en espacios más accesibles, democráticos y educativos. Trask, *Things American*, 1.

<sup>414</sup> Metropolitan Museum of Art. *Special Committee to enlarge collection of casts. Report of Committee to members and subscribers*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1892, 38-39.

<sup>415</sup> Cifra obtenida en Publicación de reporte del Special Committee on Casts, “Report of Special Committee to the Executive Committee and Trustees of the Metropolitan Museum of Art”, 3 de mayo de 1895, 29. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2799, Casts – Special

Por su parte, el MNBA contaba con una estructura administrativa y de gestión significativamente menos compleja y diversificada que la del Met. La mayoría de las tareas recaían sobre su director, Eduardo Schiaffino, quien se encargaba de la aceptación de donaciones, la obtención de presupuestos y la adquisición de obras.<sup>416</sup> El MNBA no contaba con ejemplares de calcos previo a las compras aquí analizadas, aunque el catálogo inicial sí incluía algunas copias de pinturas.<sup>417</sup> La iniciativa de adquirir yesos dependió de la aprobación del proyecto y presupuesto por parte del gobierno nacional, específicamente el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.<sup>418</sup> En un primer momento, desde el Ministerio se aprobó en 1903 un viaje de Schiaffino a Europa con la finalidad de que realizara: “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 [sic.] de calcos de yeso”.<sup>419</sup> En agosto de ese año, se embarcó al Viejo Continente, en donde realizó algunas visitas a instituciones artísticas para estudiar su organización, entre ellas el Musée de Sculpture Comparée en París.<sup>420</sup> 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

---

Com. to enlarge Coll. Esa suma contó con los aportes de 25.000 dólares de John Taylor Johnston e hijos para ejemplares del Renacimiento italiano (John Taylor Johnston Collection), 20.000 de Edward Cullom para calcos medievales (Cullom Collection), y 6.000 de Edward D. Adams para la compra de copias en bronce de esculturas descubiertas en Herculano. Howe, *A History of the Metropolitan Museum of Art*, 253.

<sup>416</sup> Como definen Corsani y Melgarejo: “Schiaffino jugó un papel clave en el desarrollo del Museo al conformar la colección, a pesar de las limitaciones presupuestarias que tenía, pero, al mismo tiempo, la institución se convirtió en la columna vertebral de su profesión y de su vida”. Corsani y Melgarejo, “El primer museo de arte del país. Eduardo Schiaffino y su mejor obra”, 14.

<sup>417</sup> Cfr. Navarro, “Eduardo Schiaffino y el Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes (1896)”; Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires*, 225–28.

<sup>418</sup> 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).

<sup>419</sup> Roca, Julio Argentino, 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.

<sup>420</sup> Nota de Camille Enlart a Eduardo Schiaffino, 16 de enero de 1904. AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3326. Según otro documento, Schiaffino solicitó visitar la Manufacture Nationale de Beauvais (y su escuela), la Manufacture National de Gobelins, la Manufacture Nationale de Sèvres, el Musée des Arts Décoratifs, el Palais de Fontainebleu y el Musée du Cluny. Cfr. Nota de Le Chef en Bureau de l'Enseignement et des Manufactures Nationales a Eduardo Schiaffino, 7 de enero de 1904. AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3326. Cabe mencionar, que alrededor de esas fechas también el artista argentino Ernesto de la Cárcova realizó un viaje a Europa con una finalidad similar de estudio de instituciones de formación artística y adquisición de calcos, en su caso, para instituciones educativas. En esa ocasión de la Cárcova realizó la compra al Louvre y a Arrondelle que se cita en el capítulo anterior.

comprar.<sup>421</sup> A principios de 1906 se decretó la autorización del 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) para iniciar los encargos con una serie de talleres y efectivizar las adquisiciones de calcos.<sup>422</sup>

Ahora bien, más allá de las notables diferencias en la organización y financiación de ambas instituciones, uno de los más fuertes puntos de encuentro radica en la producción discursiva que justificó y fomentó sus iniciativas. 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 complementar las colecciones existentes y su relación con la (im)posibilidad de obtener originales y (3) un móvil pedagógico en función de la construcción de un público que incluía pero a su vez desbordaba el campo artístico y los ámbitos de su formación.

### **Tres argumentos a favor de un canon en yeso**

(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. Ya desde la Convención de 1867 que analizamos en el primer capítulo se resaltaba la necesidad de establecer una circulación de yesos de acceso “universal”, aunque recordemos que un aspecto que se debatió fue el carácter comercial como una potencial forma de intercambio desventajosa. No obstante, países como Argentina y Estados Unidos pudieron acceder a la posesión de copias gracias a la consolidación de una red comercial de talleres internacionales que aumentó la

---

<sup>421</sup> Borrador de 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. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

<sup>422</sup> Cabe mencionar que cada campaña tuvo que lidiar con sus propios problemas internos, aunque estos no fueron ataques directos contra la pertinencia de comprar calcos. Para el Met, el mayor obstáculo estuvo representado por la puja de poder entre De Forest y el director Cesnola, calificado como el más reticente en relación con la campaña de compras de calcos, aunque, sus diferencias fueron con miembros del Special Committee antes que una postura en contra de los yesos en sí. El conflicto radicó en la autonomía que gozó el Special Committee respecto al museo –por ejemplo el curador de calcos Paine apenas participó del proceso–, y su incidencia en el manejo de los fondos. En cambio, para el MNBA, 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 Malosetti Costa. Cfr. Malosetti Costa, “Eduardo Schiaffino: La modernidad como proyecto”.

disponibilidad de yesos como mercancías.<sup>423</sup> 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 primer documento que requiere consideración es el borrador de la carta que Eduardo 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].<sup>424</sup>

Nos encontramos ante un reconocimiento de tránsitos prácticamente mundiales de calcos, estaban 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 las cuales Estados

---

<sup>423</sup> En relación con lo planteado, cabe resaltar que en el caso de estos países no se plantearon episodios en donde se pusieran en juego relaciones políticas y de poder entre la posesión de copias y originales, por lo menos para con Francia, como sucedió con los episodios analizados en los capítulos previos con Inglaterra, Bélgica y el Imperio Otomano.

<sup>424</sup> Borrador de carta de Eduardo Schiaffino a Joaquín V. González, 26 de junio de 1905. AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3326. Otra versión manuscrita de esta carta, sin tachaduras, acompaña al Borrador de 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. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

Unidos –y Nueva York– estaba incluida. Curiosamente, en otra epístola de fecha más temprana, se le mencionaba a Schiaffino otro ejemplo de un “nuevo” museo de calcos en el Musée des Échanges de Bruselas y se lo calificaba como uno de los países que “lograron llenar ese gran vacío”.<sup>425</sup> 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. El escrito versaba que:

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.<sup>426</sup>

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 halagó el país –y al Met en particular– por la proliferación de iniciativas privadas para financiar las artes (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”,<sup>427</sup> y Argentina, agregaba, 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”.<sup>428</sup> Como

---

<sup>425</sup> Carta de Piñeiro a Eduardo Schiaffino, 4 de agosto de 1896. 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 último viaje a Bruselas que el palacio que sirvió para la Exposición ha sido destinado a museo de mulages con el nombre de “Musée des Échanges” 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.]”.

<sup>426</sup> Recorte de prensa “La colección de calcos”, *El Diario*, 18 de abril de 1906. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

<sup>427</sup> Citado en: Szir y García, *Entre la academia y la crítica*, 29.

<sup>428</sup> Borrador de carta de Eduardo Schiaffino a Joaquín V. González, 29 de mayo 1905. AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3326.



resume Baldasarre: “Los «faros» seguían estando en Europa, sin embargo la manera de llegar a ella aparecía mediada por el ejemplo de los Estados Unidos”.<sup>429</sup>

Respecto a los argumentos defendidos por los agentes del Met, el acento no recayó tanto sobre la difusión internacional de la práctica de consumir calcos sino que antes bien se procuró señalar y resaltar una serie de museos que servían como modelos. En principio, el Met contaba con referentes vecinos, dado que en la costa este del país se encontraban el Slater Memorial Museum (1886) y el Boston Museum of Fine Arts (1876) que contaban con colecciones de calcos confeccionadas por el Purchasing Agent del Met, Edward Robinson.<sup>430</sup>

En relación con modelos internacionales, Trask identifica que la generación de los *progressive connoisseurs* adoptó como principales referentes generales a los Museos de Berlín, por su reorganización y sistematización de colecciones, y al South Kensington de Londres en su acercamiento entre arte e industria.<sup>431</sup> En cuanto a la exhibición de calcos en particular, la referencia a Alemania fue recurrente para el Met.<sup>432</sup> El director Cesnola opinaba que los museos de Berlín –el Neues Museum (1855) en particular–<sup>433</sup> eran los “mejor regulados” porque ilustraban el “nacimiento, crecimiento, decadencia,

---

<sup>429</sup> 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”, 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 matizado por la matriz ideológica de la raza ya que la latina tenía una mayor predisposición hacia las actividades estéticas. Malosetti Costa, “Eduardo Schiaffino: La modernidad como proyecto”, 5.

<sup>430</sup> La existencia de este tipo de colecciones significó que el Met también utilizó las compras de calcos como una estrategia para consolidar una posición dominante al interior del campo artístico regional. En la etapa de gestación de la campaña, la referencia a estos museos adoptó un tono amistoso de colaboración. Por ejemplo, desde el Met se afirmó que el Boston Museum of Fine Arts poseía una colección escultórica superior a cualquier otra del país mientras que en paralelo De Forest organizó una visita al Slater Museum como una forma de adherir apoyos por parte de autoridades del Met y atraer futuras suscripciones al Special Committee. Cfr. Metropolitan Museum of Art. *Special Committee to enlarge collection of casts. Report of Committee to members and subscribers*, 35 y Trask, *Things American*, 31–32.

<sup>431</sup> Trask, 13–14.

<sup>432</sup> En el caso de Schiaffino, prácticamente no hay menciones concretas a las colecciones alemanas y el pintor no ordenó ningún calco a los talleres de Berlín. No obstante, la misión Cárcova sí visitó las ciudades de Múnich, Dresde y Berlín y en una carta indicó “estar encantado” con sus museos. Cfr. Carta de Ernesto de la Cárcova a Eduardo Schiaffino, 2 de octubre de 1907. AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3326. Por otra parte, cabe mencionar el trabajo de Schreiter que analiza comparativamente el Neues Museum, el South Kensington Museum y el Trocadéro y cómo funcionaron como modelos referentes de colecciones de calcos en Europa. Cfr. Schreiter, “Competition, Exchange, Comparison. Nineteenth-Century Cast Museums in Transnational Perspective”.

<sup>433</sup> Schreiter señala que la disposición de calcos en el Neues Museum se concibió como un complemento del Königliches (luego Altes) Museum que intencionalmente excluía la exhibición de calcos. Schreiter, 41.

renacimiento y progreso general del arte en general” y que el museo de calcos de Múnich (Münch Glyptothek, 1830) era “el más completo”. Celebraba que: “¡Es maravilloso ver la gran mejora que hay en la educación y la cultura de las artes en Alemania! ¡Los alemanes parecen estar destinados también a superar a los franceses en esta área en alguno de estos días!”.<sup>434</sup> También el Albertinum de Dresde (1889) era halagado, en este caso por el especialista y Purchasing Agent Robinson:

Es desde ya la colección de calcos en Europa mejor arreglada, y disputa con el Trocadéro la distinción de ser la más bella. En ningún museo se insiste tanto en el valor artístico de los calcos, antes despreciados, a través de la cuidadosa atención al estudio de la iluminación, y de la suntuosidad de su entorno.<sup>435</sup>

Por último, el propio reporte del Special Committee afirmó que “el ejemplo instalado por Berlín ha sido seguido por casi toda gran ciudad de Europa”.<sup>436</sup>

Igualmente, como ya adelantaba el dicho de Robinson, otro de los principales modelos de museo de calcos era el parisino Musée de Sculpture Comparée del Trocadéro (1882). El reporte del Special Committee del Met incluyó una reproducción de una de las salas del museo en la portada de su publicación (**Fig. 37**) y en su circular informaba que: “Sin embargo, en ninguna parte se ha iniciado mejor el plan fundamental de tal colección que en el museo establecido recientemente por el gobierno francés en el Palacio del Trocadéro en París”.<sup>437</sup> Si bien en los discursos de Schiaffino referentes a la campaña de calcos no se ha encontrado una referencia directa al Trocadéro, cabe notar que el pintor visitó el museo como parte de su viaje de investigación en Europa, además de colocar una importante orden a su taller de calcos. Más adelante, en 1911, la revista *Caras y Caretas* publicó un artículo ilustrado sobre el museo en el cual se halagaba que “allí no hay nada original; todos son modelos hechos

---

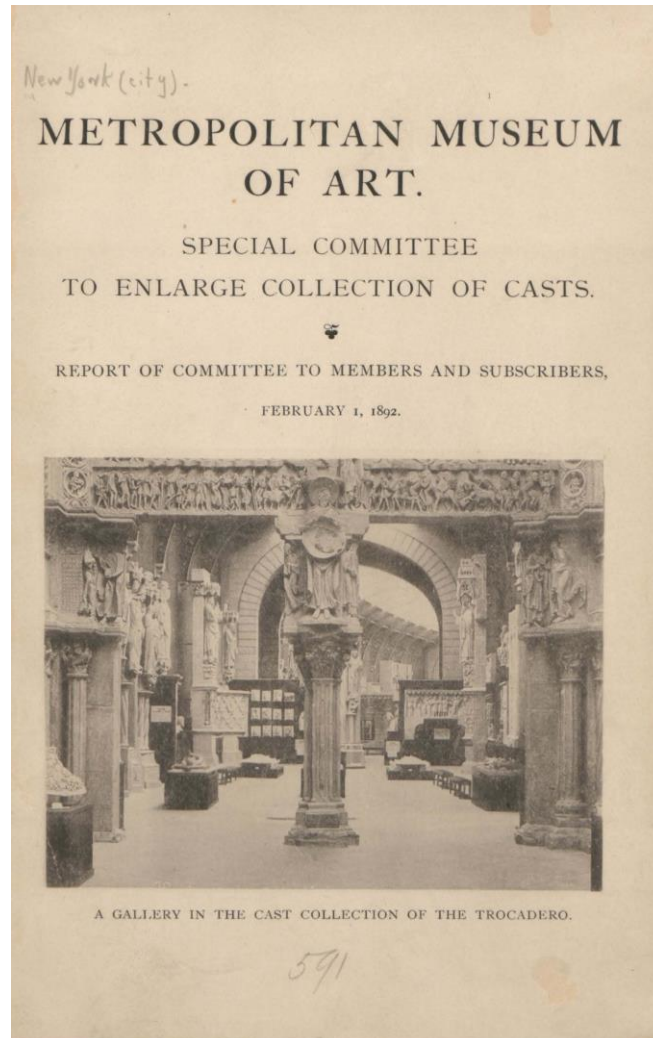
<sup>434</sup> Carta de Luigi Palma di Cesnola a John Taylor Johnston, 25 de julio de 1885. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2770, Casts general policy. “It is wonderful to see what a great improvement there is in arts education and culture in Germany! The Germans seem to be [bounded] to beat the French on this [ground] also one of these days!”.

<sup>435</sup> Robinson, Edward. «Report of Mr. Edward Robinson, Purchasing Agent». En *Special Committee to enlarge collection of casts. Report of Committee to members and subscribers*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1892, 23. “...which is by all means the best-arranged collection of casts in Europe, and disputes with the Trocadéro the distinction of being the most beautiful. In no museum is the artistic value of the once-despised plaster cast so insisted upon by the careful attention given to the study of lighting it, and by the sumptuousness of its setting”.

<sup>436</sup> Metropolitan Museum of Art. *Special Committee to enlarge collection of casts. Report of Committee to members and subscribers*, 34. “The example set by Berlin has been followed by almost every great city of Europe”.

<sup>437</sup> Metropolitan Museum of Art, 35. “Nowhere, however, has the fundamental plan of such a collection been better initiated than in the museum recently established by the French government in the Palace of the Trocadéro at Paris”.

en moldes sobre los originales que representan, de una exactitud rigurosa, con todos sus detalles, tales como se encuentran en la actualidad”,<sup>438</sup> de modo tal que se puede inferir que su referencia fue al menos conocida en la ciudad porteña.



**Figura 37.** Metropolitan Museum of Art. *Special Committee to enlarge collection of casts. Report of Committee to members and subscribers.* New York: Metropolitan Museum of Art, 1892.

Al momento de articular estrategias a favor de justificar una campaña de compras, una red de museos-modelos nacionales e internacionales se activaba como medida de comparación y referencia. No obstante, en cada caso se pueden identificar facetas específicas a través de las cuales se hizo uso de estas ideas. 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

---

<sup>438</sup> «Un museo de escultura comparada». *Caras y Caretas*, n.º 666 (8 de julio de 1911).

paralelo, el criterio de pertenencia estaba fundamentado por la caracterización del consumo de calcos como una práctica en común de la cual se acentuaba una geografía ampliada de ciudades (de Tokio a Saint Louis). Como sintetiza Malosetti Costa, “Schiaffino pensaba el arte desde las ciudades”.<sup>439</sup> En cambio, en el Met no se detecta una necesidad de justificar la campaña de compras por la proliferación y diversidad de casos en el mundo sino a través de la identificación de referencias concretas a museos nacionales e internacionales que sirvieron al momento de guiar criterios de compra y exhibición de calcos. En suma, si para Schiaffino el tener calcos era una forma de insertarse entre “ciudades faro”, para el Met lo era para pertenecer a una red de “museos faro”.

(2) Una vez establecida la existencia de una red de instituciones (conformada por museos-modelos y espacios emergentes) 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 del canon disperso en el tiempo y el espacio. Desde el Special Committee, De Forest afirmaba que el fin último de una colección de yesos era que fuese completa, con las más importantes obras “arregladas cronológicamente para ilustrar el desarrollo histórico del arte en diferentes países”.<sup>440</sup> 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”.<sup>441</sup> Así, adquirir calcos era una estrategia para conformar a ambos museos como universalistas,<sup>442</sup> que incluyesen la más amplia variedad posible de estilos, escuelas nacionales y sus desarrollos en el tiempo, i.e. que construyesen un relato canónico en su acepción de serie completa y orgánica.

---

<sup>439</sup> Malosetti Costa, “Eduardo Schiaffino: La modernidad como proyecto”, 15. La autora argumenta que Schiaffino manejó un concepto ampliado del arte como modificador de la vida de la ciudad y que la educación artística en todos los niveles de la población le dotarían a la ciudad de un “alma”.

<sup>440</sup> Minuta de reunión, 24 de enero de 1891, Special Committee on Casts, Minutes 1891-1895, 5. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Casts Collection Minute and Order Books. 1880s-1890s. “Mr. de Forest stated that the ideal to be attained was a complete collection of casts of all the most important works of art, whether sculptural or architectural, chronologically arranged so as to illustrate the historical development of art in different countries”.

<sup>441</sup> Carta de Eduardo Schiaffino a Joaquín V. González, 26 de junio de 1905. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

<sup>442</sup> 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”.

Por ende, el canon completo estaba disponible en yeso y un museo podría exhibirlo a través de la selección y compra de un corpus más o menos representativo. Ahora bien, como ya se señaló, el Met y el MNBA no eran espacios dedicados a exhibir yesos exclusivamente y ya poseían acervos conformados, de modo que las incorporaciones debían integrarse a un panorama previo. Desde el Met, una de las nociones nodales que guió la iniciativa del Special Committe fue la idea de una necesidad de completitud. El museo tenía significativas interrupciones y vacíos al momento de conformar un devenir continuo de las artes dado que el proceso de constitución del acervo había estado marcado por grandes donaciones de colecciones que no se complementaban ni continuaban entre sí. Este aspecto fue reconocido por De Forest *a posteriori* cuando se convirtió en presidente del Met: “En otras palabras, durante este periodo temprano, el Museo compró lo que pudo y aceptó lo que la gente le daba sin tener en cuenta ningún desarrollo lógico o completo, y así llenó sus galerías”.<sup>443</sup> Inclusive, el director del momento Cesnola había establecido que el criterio de exhibición fuese por donantes individuales o colecciones especiales.<sup>444</sup> Entonces, una primera acepción de completitud tenía un vínculo con lo que ya el Met poseía y exhibía.

Además, cabe mencionar un segundo sentido de la idea de completitud relativa a la capacidad presente y futura de la institución para obtener y adquirir originales. Uno de los móviles que justificó fuertemente la campaña de compras del Met fue la dificultad de acceder a originales, y más aún, a aquellos con el estatuto de obras maestras. Esto se explicitaba en el reporte de 1891 publicado por el Special Committee:

*Nunca* podremos esperar obtener alguna gran colección de obras originales, pero podemos obtener calcos, que, para los estudiantes de arte y arqueología, y ciertamente para el público general, es casi su equivalente; y estos calcos pueden ser dispuestos de forma tal de agrupar todas las obras pertenecientes a una misma época, a pesar de la amplia distancia que separa a sus originales, como para que toda la historia del arte plástico pueda ser rastreada a través de sus obras maestras desde el más temprano hasta el más tardío momento.<sup>445</sup>

---

<sup>443</sup> De Forest, Robert W. *Museum Policies and Scope 1930*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1930. “In other words, during this early period the Museum bought what it could and accepted what people gave it regardless of any logical or complete development, and thus filled up its galleries”.

<sup>444</sup> Trask, *Things American*, 17. No obstante, en un reporte de 1889, Cesnola afirmó que el valor de una colección de calcos radicaba en su organización cronológica. Cfr. Reporte de Luigi Palma di Cesnola, “Report of the Director about the arrangement and classification of the sculptural and architectural casts now belonging to the Museum”, 9 de noviembre de 1889. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Casts. Installation & exhibition.

<sup>445</sup> Itálica propia. Metropolitan Museum of Art. *Special Committee to enlarge collection of casts. Report of Committee to members and subscribers*, 35. “We can never expect to obtain any large collection of original works, but we can obtain casts, which, for students of art and archaeology, and indeed for the general public, are almost their equivalent; and these casts can be so arranged as to group together all

Desde el ámbito porteño se expresaron ideas muy similares a las del Special Committee en cuanto a la imposibilidad futura de dotarse de originales. El artículo de *El Diario* que acercaba el Louvre al MNBA en cuanto 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 ricachon 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 geometria 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 adquisicion de un rancho para una comisaria resulta mas caro [sic.]!<sup>446</sup>

En definitiva, tanto desde Nueva York como desde Buenos Aires la perspectiva futura del Met y 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 *nunca* podría suceder. Por esa razón, y en especial para el caso del Met, cabe preguntarse hasta qué punto la construcción de un relato triunfalista de acrecentamiento de originales desplazó la importancia que esta campaña de compra de calcos tuvo al momento de construir un perfil institucional. Trask argumenta que este episodio contradice algunas interpretaciones que han establecido que el Met buscó exponer reconocidas obras maestras como símbolos de poder cultural.<sup>447</sup> En verdad, la diferencia y la tensión radicaba entre obra maestra-original versus obra maestra-yeso. La adquisición de calcos era una política institucional de obtención de un muestrario del canon, que inclusive representaba un camino más rápido y accesible hacia las grandes obras maestras ya establecidas dentro del mismo. 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

---

works pertaining to the same epoch, however widely their originals may be separated, so that the whole history of plastic art can be traced through its masterpieces from the earliest to the latest time”.

<sup>446</sup> Itálica propia. Recorte de prensa “La colección de calcos”, *El Diario*, 18 de abril de 1906. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

<sup>447</sup> Trask, *Things American*, 22.

consuelos! Un solo objeto original suele costar mucho más que todo un museo de reproducciones”.<sup>448</sup>

Más aún, en el caso de nuevos originales, se debía trazar una estrategia institucional para consolidar el estatuto canónico de dicho ejemplar, especialmente cuando no se trataba de una autoría reconocida, tal como se analizó para el caso de la *VS*. 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 obras maestras-originales implicaba hallar alguna pieza excepcional en el mercado u obtener una donación ya seleccionada por un particular, lo cual muchas veces acarrea dudas e incertidumbres referidas a la autenticidad.<sup>449</sup> 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.<sup>450</sup> Por otra parte, el Met, que sí tenía la ventaja de contar con una idiosincrasia de donaciones privadas establecida, para las adquisiciones decidió abocar una gran cantidad de energía y recursos solo para calcos, mientras que no desarrolló una estrategia similar con el fin de acrecentar otro tipo de obras y objetos artísticos. En síntesis, si el objetivo último era poseer un museo completo, obtenerlo a través del yeso resultaba un camino más atractivo y accesible que hacerlo 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.”<sup>451</sup>

---

<sup>448</sup> Recorte de prensa de Larreta, Enrique, “Los museos de reproducciones. Un vacío a llenar”, *La Nación*, 22 de diciembre de 1904. 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.

<sup>449</sup> Tanto a Cesnola como a Schiaffino se le cuestionó la autenticidad de algunas de las piezas del museo. Trask, *Things American*, 17. Por ejemplo, en 1906 un artículo fue publicado en *La Razón* que directamente desafiaba la autenticidad de algunas de las pinturas adquiridas por el director del MNBA y exigía una investigación por parte del gobierno para corroborar su carácter original 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. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

<sup>450</sup> Estas opiniones fueron expresadas en una epístola en donde solicitaba autorización de utilizar un fondo mensual de 1.800 pesos para compras. Borrador de carta de Eduardo Schiaffino al Ministro de Instrucción Pública Dr. Joaquín V. González, 3 de febrero de 1906. AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3326.

<sup>451</sup> Recorte de prensa de Larreta, Enrique, “Los museos de reproducciones. Un vacío a llenar”, *La Nación*, 22 de diciembre de 1904. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

(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 del canon era concebido como una instancia formativa clave del gusto que acercaba la sociedad al progreso en términos de civilización. Tanto el Met como el MNBA expresaron cómo la finalidad pedagógica de las copias contribuiría positivamente a sus receptores. El Special Committee reportaba que los calcos proveían “el mejor medio para estudiar la historia del arte” al mismo tiempo que eran “un medio seguro de formar el gusto y cultivar el disfrute por lo bello”,<sup>452</sup> mientras que Schiaffino indicaba que semejante colección estaba “destinada a ejercer una influencia decisiva sobre el desenvolvimiento de la cultura nacional”.<sup>453</sup>

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 ambos museos durante el periodo. La hipótesis central de Trask es que la nueva generación que De Forest y Robinson lideraron vía el Special Committee llevó a cabo un proceso de exaltación del valor educativo del museo por encima de lo estético y lo monetario.<sup>454</sup> Para el MNBA de Schiaffino, Malosetti Costa afirma que hubo un doble propósito:

...el primero, eminentemente didáctico. Ellas iniciarían 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».<sup>455</sup>

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 sentido amplio que abarcaba a las denominadas bellas artes, a las artes aplicadas y a la industria. Los yesos eran uno de los recursos pedagógicos nodales para el aprendizaje del dibujo y la presencia de dichos objetos en el Met y el MNBA los constituían como museos-academias. Ambas

---

<sup>452</sup> Metropolitan Museum of Art. *Special Committee to enlarge collection of casts. Report of Committee to members and subscribers*, 36. “A collection of casts thus furnishes the best means for studying the history of art. In it the archaeologist finds indispensable material for his studies; the artist, the most perfect productions of all styles and schools; and the general public, a sure means of forming taste and cultivating an enjoyment of the beautiful”.

<sup>453</sup> Borrador de carta de Eduardo Schiaffino a Joaquín V. González, 29 de mayo de 1905. AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3326.

<sup>454</sup> Trask, *Things American*, 34.

<sup>455</sup> Malosetti Costa, *Primeros modernos*, 407.



instituciones hasta poseían vínculos de cercanía física con sus respectivos espacios de formación: el Met auspició las clases de sus escuelas artísticas en el subsuelo del museo hasta su suspensión en 1895, y el MNBA tenía su sede en el mismo edificio que la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.<sup>456</sup>

Por otra parte, los públicos a los cuales apelaban estos museos 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 “solamente á la enseñanza del dibujo” sino que atañía a la “difusión de conocimiento generales”.<sup>457</sup> En el ámbito estadounidense, un artículo anónimo de 1889 publicado en *The Nation* imaginaba que los destinatarios de una galería de calcos debían ser personas de todas las clases: niños, que pudiesen crecer contemplando las grandes obras de Grecia e Italia, obreros, que destinaran alguna hora de sus vacaciones a visitarla y algún mecánico, que encontrara inspiración para hacer su propio trabajo bello.<sup>458</sup> Un aspecto complementario era que no solo este público tendría la ventaja de acceder al canon sin la necesidad de viajar grandes distancias sino que también “el disfrute por lo bello” se traduciría en comportamientos concretos relacionados con una etiqueta de civilidad.<sup>459</sup> Este aspecto en particular era halagado por el director del Met Cesnola que hacia 1897 celebraba que los ciudadanos que visitaban el Met ya no se sonaban la nariz, ni escupían tabaco, ni ensuciaban las galerías con cáscaras de banana.<sup>460</sup>

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 Michaud: “el gusto se forma y es formador. Si puede ser formado a la escala

---

<sup>456</sup> También se encontraban espacios artísticos como la Colmena Artística, el Ateneo, galerías como la de José Artal y algunos talleres de artistas como los de Ángel Della Valle, Eduardo Sivori, Víctor de Pol y Torcuato Tasso.

<sup>457</sup> Alcorta, Figueroa, 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. Decreto citado en Navarro, *Dibujos italianos (Siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, 36–37.

<sup>458</sup> «The cost of a small museum». *The Nation*. 21 de noviembre de 1889. Trask atribuye a Robinson la autoría de dicho escrito.

<sup>459</sup> Este aspecto de civilidad y control es definido por Bennett como la interiorización de un poder de auto-vigilancia de la ciudadanía y es uno de los aspectos en los cuales el autor más hincapié hace en tanto característica nodal del “complejo de exhibición”. Bennett, “The Exhibitionary Complex”.

<sup>460</sup> Publicación de carta de Luigi Palma Di Cesnola a Samuel McMillan, President Department of Public Parks en “Correspondence with the President of the Department of Public Parks, Office of the Secretary”, 7 de febrero de 1897. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2799 Casts. Special Com. to enlarge Coll. History & Summary.

colectiva de una nación igual que la del individuo singular, permanece siempre con un alcance eminentemente social”.<sup>461</sup>

### **Entre un canon tentativo y un canon efectivo: procesos de adquisición de calcos escultóricos**

Tanto para el Met como para el MNBA, hubo un primer momento previo a las compras. La construcción de un canon en yeso no se ejecutó de manera arbitraria o espontánea sino que antes bien se requirió de un estudio, relevamiento y evaluación de qué calcos eran indispensables y quiénes les podían proveer dichos ejemplares. Cada museo se construyó a sí mismo como árbitro del canon a través de la producción de documentos que lo sistematizaban y ordenaban: la publicación de *Tentative Lists* para el Met en 1891 y la presentación del reporte de relevo de Schiaffino al Ministerio de Instrucción Pública en 1905. Así, se conformó un canon tentativo creado por una suerte de catálogo ideal que alcanzara la aspiración de completitud para un museo, que luego, ante las circunstancias de compras, presupuestos y disponibilidad de piezas, terminó convirtiéndose en un canon efectivo, es decir el repertorio en yeso que en efecto pudo ser adquirido y obtenido.

Desde sus inicios, el Special Committee se abocó al estudio y evaluación de qué calcos debía poseer el Met, “simultáneamente con el esfuerzo de recaudar fondos, el comité debe obtener de las mejores fuentes, listas de calcos deseables para ilustrar determinados periodos, así se puede formar sobre el papel una colección ideal de calcos”.<sup>462</sup> Para la confección de las listas, se generó una red de colaboraciones entre expertos para que cada uno presentara la sección de su especialidad, siendo Edward Robinson quien se posicionó como el mayor referente de consulta.<sup>463</sup> Una vez reunida la

---

<sup>461</sup> Michaud, *Las invasiones bárbaras*, 29.

<sup>462</sup> Copia de “Memorandum of proposed action to extend collection of casts”, [1890]. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2799, Casts. Special Com. to enlarge Coll. History & Summery. “Simultaneously with this effort to raise money, let the committee obtain from the best sources lists of casts desirable to illustrate given periods, so that an ideal collection of casts can be formed on paper”.

<sup>463</sup> Robinson fue el autor de las secciones de arte caldeo, asirio, persa, griego y romano. Para el Renacimiento italiano y alemán contó con las adiciones del profesor de Princeton Arthur L. Frothingham (1859-1923), quien a su vez se encargó de los periodos medievales y del Renacimiento francés. El arte egipcio estuvo a cargo del profesor de Princeton Allan Marquand (1853-1924). Por último, se contó con correcciones, sugerencias y consejos de una gran cantidad de referentes internacionales: Mr. Armstrong del South Kensington Museum, Prof. Ernst Curtius y Dr. Bode de Berlín, Prof. Treu, director del Albertinum en Dresde, Prof. Brunn de Múnich, Prof. Michaelis de Estrasburgo, Brugsch Bey del Cairo y

información, se compiló en el formato de una publicación de circulación privada que se presentaba como “...un catálogo de todos los objetos deseables sin referencia a limitaciones de medios o espacios, y sin referencia a si estos objetos han o no han sido moldeados”.<sup>464</sup>

Esta publicación enumeraba 1.711 objetos escultóricos que incluían grupos, esculturas de bulto, relieves, bustos, estatuillas y misceláneas como vasos u objetos.<sup>465</sup> El criterio de ordenamiento fue por periodo y estilo que dividió grandes secciones: arte egipcio, caldeo, asirio, persa, griego y romano, medieval y Renacimiento. Abarcó desde el Imperio Antiguo de Egipto al siglo XVI, entre las cuales la Antigüedad griega y romana tomaba la delantera al ocupar casi el 50% del listado.<sup>466</sup>

En cuanto a los yesos, se consignó que solo de 63 ejemplares se podía aseverar que no existía un molde, mientras que de otros 263 se desconocía a dónde pedir la copia o no se otorgaba información alguna al respecto. Asimismo, se adjuntaba un extenso listado de unos 40 productores de calcos que no solo incluía talleres oficiales como el Louvre y museos sino que también agregaba *mouleurs* privados y otros nombres de referencia en función del lugar de donde se querían obtener los yesos. El listado completo de productores de calcos propuestos se encuentra disponible en el **Anexo 2.1**. Listados de productores de calcos propuestos por *Tentative Lists* que se complementa con la sistematización de datos del **Anexo 2.2**. Análisis estadístico de compras de calcos del Metropolitan Museum of Art (Nueva York) y el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), específicamente el gráfico **2.2.2**. Distribución por talleres de calcos, que da cuenta de que al interior de los listados se llevó a cabo un proceso de selección.

La publicación de *Tentative Lists* sirvió como una estrategia de posicionamiento del Met no solo por su forma de elaboración, sino también por su distribución. Como resume Çelik, “el alcance de un museo al mundo dependía en gran medida de las publicaciones que difundían su contenido de manera académica”.<sup>467</sup> El subtítulo notificaba que la información era de “circulación privada entre aquellos cuyo consejo es

---

finalmente Salomon Reinach de París. Metropolitan Museum of Art. *Special Committee to enlarge collection of casts. Report of Committee to members and subscribers*, 3.

<sup>464</sup> Metropolitan Museum of Art. *Tentative lists of objects desirable for a Collection of Casts, sculptural and architectural, intended to illustrate the history of plastic art*, iii. “A catalogue of all desirable objects without reference to present limitations of means or space, and without reference to whether these objects had or had not been already cast”.

<sup>465</sup> Los calcos arquitectónicos fueron incluidos en la parte II de la publicación que abarcaba la Willard Architectural Collection, que no es analizada en la presente investigación.

<sup>466</sup> Cfr. **Anexo 2.2.1**. Distribución por periodos y estilos.

<sup>467</sup> Çelik, *About antiquities*, 78.

buscado en la preparación de listas definitivas, para que puedan hacer sugerencias más fácilmente al Special Committee on Casts”.<sup>468</sup> Sin embargo, el catálogo tuvo una circulación local entre los suscriptores que aportaron fondos y otros referentes del ambiente artístico. También fue enviada a expertos del exterior como una carta de presentación y anticipo de la visita de Robinson para concretar las compras, lo cual, en sus propias palabras, hizo que “en cuanto a atención y respeto, no me quedaba nada por hacer”.<sup>469</sup> La respuesta ante *Tentative Lists* fue registrada como unánimemente positiva e inclusive Robinson citó una carta de Salomon Reinach –el mismo personaje que defendía a la *VS* y se oponía a la regulación otomana de antigüedades– en donde profería apoyo a la empresa y la halagaba profusamente dado que “enumeran una masa de material, que, junta, compondría el museo más rico de calcos en todo el mundo. El anuncio de dicha noble empresa solo puede ser saludada con cálido reconocimiento”.<sup>470</sup>

En cuanto a la campaña porteña de calcos, el reporte redactado por Schiaffino tenía el destinatario único del Ministro de Instrucción Pública, que detentaba gran poder de decisión sobre la concreción de la empresa. Con su lista demostraba que había realizado un estudio informado de la cuestión y que una selección “hecha de visu de 1.200 calcos” estaba en proceso (aunque en verdad se listaban 1.093 ítems para ser exactos). El reporte de Schiaffino se organizó por talleres productores con un orden de aparición aparentemente aleatorio: AMML, August Gerber (Colonia), École National des Beaux-Arts, Manifattura di Signa (Florencia), Louvre nuevamente y el Trocadéro. El interior de cada categoría tampoco denuncia un orden sistemático, para el Louvre los ejemplares aparecen por estilo mientras que para Gerber por tipo de pieza (escultura, bajorrelieve, etc.). Por ende, se puede inferir que Schiaffino tomó la información y clasificación interna 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 casa florentina Signa (299), la École y el Trocadéro, Gerber y finalmente obras en bronce (cfr. **2.2.2.** Distribución por talleres de calcos).

---

<sup>468</sup> Metropolitan Museum of Art. *Tentative lists of objects desirable for a Collection of Casts, sculptural and architectural, intended to illustrate the history of plastic art*, portada. “For private circulation among those whose advice sought in the preparation of final lists, to enable them the more readily to make suggestions to the Special Committee on Casts”.

<sup>469</sup> Robinson. «Report of Mr. Edward Robinson, Purchasing Agent», 15. “So far as attention and respect were concerned nothing remained for me to do”.

<sup>470</sup> Robinson, 15. “...enumerate a mass of material which, when brought together, would compose the richest museum of casts in the whole world. The announcement of such a noble enterprise can only be greeted with warm recognition”.

Otra particularidad del reporte Schiaffino fue que incluyó la categoría de escultura moderna en dos sentidos. Por un lado, seleccionó calcos bajo la categoría 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*. Barbedienne (París), Chiurazzi & Fils (Nápoles), Siot-Decauville (París) y Thiebaut Frères (París) eran especialistas en estatuaria en bronce, mientras que Auguste Rodin era uno de los artistas más reconocidos del momento y bajo “Escuela americana” (Nueva York, Chicago) listaba una serie de esculturas de contemporáneos etiquetados vagamente como “calcos especiales”.<sup>471</sup> Puesto que Schiaffino estaba combinando la campaña de compras de calcos con otras obras de arte se puede justificar la inclusión de ejemplares contemporáneos dentro del listado, aunque estas también deben ser pensadas como copias o reproducciones.<sup>472</sup>

A diferencia de *Tentative Lists*, que daba rienda suelta a construirse como un canon tentativo que sirviese como modelo para que cualquier museo se adaptara a sus propios medios y posibilidades, la selección de Schiaffino tenía un doble aspecto empírico: él afirmaba ya haber visto los calcos, los catálogos y los talleres, y el MNBA debía proyectar una adquisición de yesos que se debía concretar. Quizás por esos motivos la cantidad de productores desciende significativamente entre las *Tentative Lists* y el reporte de Schiaffino. Igualmente, el propio director porteño 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.<sup>473</sup>

---

<sup>471</sup> Borrador de 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, 95-99. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino. 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* (1.500 francos), *El rapto* (300) y *Busto de Puvís de Chavannes* (300), que incluían la aclaración de “calco especial para el Museo N. de Bellas Artes de Buenos Ayres” e “ídem”.

<sup>472</sup> Especialmente para aquellas obras 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 cfr. Museo Nacional de Bellas Artes, *Rodin En Buenos Aires*; Museo Nacional de Bellas Artes, *Rodin. Centenario en Bellas Artes*.

<sup>473</sup> Borrador de carta de Eduardo Schiaffino a Joaquín V. González, 26 de junio de 1905. AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3326.

El canon tentativo de Schiaffino tuvo otra finalidad y destinatario dado que se presentó como un reporte oficial que 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 se aprobaron 50.000 pesos argentinos (aproximadamente 110.000 francos). En cuanto a *Tentative Lists* el total era mucho más alto,<sup>474</sup> pero recordemos que su objetivo era distribuirse entre aquellos subscriptores que ya habían contribuido además de atraer nuevos aportes. En suma, a pesar de que cada documento tuvo características y circulaciones distintivas, el objetivo último de ambos cánones tentativos era obtener los medios necesarios para convertirse en un canon efectivo.

Para concretar las compras, tanto Robinson como Schiaffino viajaron a Europa. Las tareas de Robinson incluyeron verificar la disponibilidad de aquellos calcos que se deseaban pero de los cuales no existían los moldes, cotejar costos en caso de ordenar uno o más ejemplares e inducir a otros museos a unirse en la compra para disminuir el precio total de la orden, obtener descuentos de los talleres productores y, en caso de ser necesario, hacer compras a su discreción.<sup>475</sup> Por su parte, Schiaffino desde el Viejo Continente 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. El registro de las compras del Met se unificó en un *Order Book* que contiene toda la información referente a las fechas, ejemplares y precios de lo adquirido. En cambio, Schiaffino no realizó un registro sistemático, aunque en sus fondos documentales del AGN y MNBA hay una serie de facturas de compras al Louvre, Trocadéro, Gerber y Signa.<sup>476</sup>

En cuanto a las adquisiciones, se pueden distinguir tres grandes grupos de vendedores de yesos a los cuales se acudió: aquellos talleres que tenían un vínculo directo con museos que podemos calificar de oficiales (la tríada parisina del Louvre,

---

<sup>474</sup> Según el país del calco se indicaba el precio en su moneda local, de ahí la dificultad de sumar un costo total. Para el caso de Schiaffino, él también consignó los precios en diferentes monedas pero al final del documento llegó a la suma propuesta.

<sup>475</sup> Minuta de reunión, 1 de junio de 1891, Special Committee on Casts, Minutes 1891-1895, 5. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Casts Collection Minute and Order Books. 1880s-1890s.

<sup>476</sup> Por lo tanto, como cautela no se proponen cantidades definitivas de ejemplares adquiridos y se restringe el estudio a la información disponible en las facturas de compra. En el siguiente capítulo se analiza la lista definitiva de calcos exhibidos en el MNBA, que se toma como el resultado tentativo del proceso de la campaña de compras, más allá de que muchos ejemplares permanecieron en depósito.

Trocadéro y École, el Gipsformerei de Berlín y Brucciani como representante oficial del British Museum), otro grupo de *mouleurs* privados que lideraban firmas comerciales especializadas en copias (Signa y Lelli en Florencia, Malpieri en Roma, Gerber en Colonia), y un tercer conjunto de individuos que actuaron como intermediarios en la consecución de ejemplares múltiples, solo para el caso del Met (cfr. 2.2.4. Distribución de compras por tipo de intermediario o productor). Este tipo de distinciones eran percibidas por Robinson al relatar su pericia por el Viejo Continente en busca de yesos:

Ciertamente, hay una impresión popular, (...) que la compra de calcos es como la de cualquier otro objeto transable [*merchantable commodity*] –que armados de nuestras Listas, uno solo tiene que buscar una dirección, ir, y comprar. Hasta cierto punto, esto es verdad, pero el alcance es muy limitado.<sup>477</sup>

Para el caso de la colección que él estaba negociando para el Met, continuaba, “las transacciones se hacen difíciles, a menudo delicadas, y a veces hasta se elevan a la región de la diplomacia”.<sup>478</sup> Ahora bien, cabe analizar brevemente cómo se conjugó este ajedrez de productores ordenados por país de procedencia en función de su lugar en los esquemas de compras porteños y neoyorkinos.

En primer lugar, con el AMML, que se clasificaba dentro del grupo de talleres de tipo comercial (*merchantable casts*), en vez de perseguir piezas exclusivas como prerrogativa, se procuró asegurarse de los catálogos con los yesos ofertados y realizar una orden en función de su disponibilidad. Cabe mencionar que desde los Archives Nationales no se detectaron documentos que hicieran referencia a alguna de estas dos instituciones.<sup>479</sup>

Para el Met, los encargos habían sido realizados en 1891 por Robinson, pero un reporte del Special Committee de 1894 informaba que hacia ese entonces el pedido estaba completo pero muchas piezas todavía debían ser entregadas. El Met gastó unos 7.973 francos en la primera orden y en total 9.765 luego de la adición de tres pedidos aislados a lo largo de 1892.<sup>480</sup> Otro reporte de 1895 informaba que con el Louvre

---

<sup>477</sup> Robinson. «Report of Mr. Edward Robinson, Purchasing Agent», 11. “There is, to be sure, a popular impression, (...) that the purchase of casts is like that of any other merchantable commodity –that armed with our Lists, one need only look up an address, go there, and buy. To a certain extent this is true, but the extent is very limited”.

<sup>478</sup> Robinson, 12. “The transactions become difficult, often delicate, and sometimes soar even to the regions of diplomacy”.

<sup>479</sup> En los extensos anexos de Rionnet, solo se registra una venta al Met en 1878. Rionnet, *L’atelier de moulage du Musée du Louvre*, 358.

<sup>480</sup> Special Committee on Casts, Order Book, 12-14, 40, 53 y 76. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Casts Collection Minute and Order Books.

intervino una gran cantidad de correspondencia y experimentaron demoras en las órdenes y entregas, lo cual, como se analizó en el capítulo anterior, era moneda corriente en el AMML bajo la dirección de Eugène Arrondelle. Se atribuía que la razón de la tardanza era que “la fuerza empleada en el taller es inadecuada para la cantidad de trabajo que debe realizar”.<sup>481</sup>

Una de las pocas piezas especiales que el Met obtuvo del Louvre fue el yeso del *Friso de leones* (510 a.C.), un relieve de ladrillo vidriado extraído del Palacio de Susa, Irán.<sup>482</sup> El museo parisino autorizó la toma de molde de la obra y para realizar la reproducción patinada a color se designó a un artista particular que en el libro de órdenes se identifica como Albert Laurent. El encargo fue terminado en abril de 1893, tuvo un costo de 2.300 francos,<sup>483</sup> y se complementó con un pedido de 3.350 francos del año anterior de otro yeso con pátina del *Friso de los arqueros* de Susa.<sup>484</sup> En total, el conjunto costó 5.650 francos y fue la segunda compra más cara de todas las órdenes registradas por el Met. Con relación a estas obras, Schiaffino listó el *Friso de los arqueros* en su reporte al Ministerio junto con dos piezas más tituladas *Dos arqueros caminando*, pero al final no formaron parte de las compras definitivas.<sup>485</sup>

En cuanto al Louvre en general, el MNBA adquirió de Arrondelle 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.<sup>486</sup> Arrondelle, quien recordemos que era acusado de mala praxis por manejar él mismo la correspondencia con los clientes, tuvo contacto

---

<sup>481</sup> Publicación de reporte del Special Committee on Casts, “Report of Special Committee to the Executive Committee and Trustees of the Metropolitan Museum of Art”, 3 de mayo de 1895, 12. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2799 Casts – Special Com. to enlarge Coll. “The force employed in the atelier being inadequate to the amount of work which it is called upon to undertake”.

<sup>482</sup> Actualmente identificada como: *Frise des Lions*, época aqueménida reinado de Darío I, ca. 510 a. C. Suse, patio oriental del palacio de Darío I. Ladrillos silíceos vidriados, altura 360 cm., ancho 368 cm. Musée du Louvre, París, AOD 489 c. <<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/frieze-lions>> (acceso 04/09/2020).

<sup>483</sup> Special Committee on Casts, Order Book, 87. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Casts Collection Minute and Order Books.

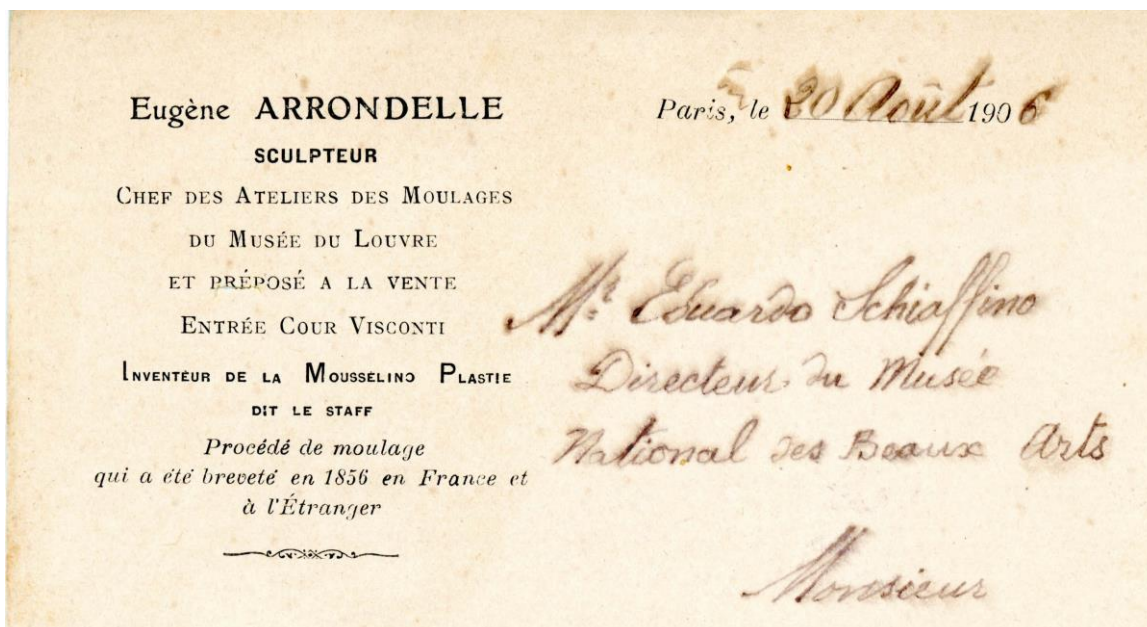
<sup>484</sup> Special Committee on Casts, Order Book, 53. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Casts Collection Minute and Order Books. Actualmente identificado como: *Frise des archers*, época aqueménida reinado de Darío I, ca. 510 a. C. Suse, palacio de Darío I. Ladrillos silíceos vidriados, altura 475 cm., ancho 375 cm. Musée du Louvre, París, AOD 488. <<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/frieze-archers>> (acceso 04/09/2020). Esta pieza aparecía disponible para la venta por parte del Atelier de Moulages por la suma de 500 francos (número de catálogo 18bis), aunque no patinada. Musée du Louvre. *Catalogue des moulages en vente au Palais du Louvre. Antiquité (Édition provisoire)*. Paris: Imprimerie Nationale, 1900, 7.

<sup>485</sup> Borrador de 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, 4. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

<sup>486</sup> Borrador de carta de Eduardo Schiaffino a Monsieur Eugène Arrondelle, 2 de septiembre de 1906. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.



directo con Schiaffino y hasta lo recibió en su taller. El episodio era nombrado en una carta del *chef* cuyo membrete no era el del AMML sino uno personal (Fig. 38): “desde su última visita a nuestros talleres le he dado el tono del original a todas las piezas”.<sup>487</sup>



**Figura 38.** [Membrete] Eugène Arrondelle, sculpteur, 1906. Carta de Eugène Arrondelle a Eduardo Schiaffino, 20 de agosto de 1906. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino, Buenos Aires.

Las indicaciones también proveen la evidencia de que muchos de los calcos ordenados por Schiaffino fueron solicitados con pátina. Como se indicó en el capítulo anterior, esta era otra de las prácticas cuestionables del *Chef*. El uso de acabados no estuvo permitido en el taller hasta 1907, pero igualmente Arrondelle los ejecutaba con el empleo de sus trabajadores por fuera de sus horarios laborales. Por ende, se puede inferir que los calcos porteños fueron fruto de una última etapa de la larga administración fraudulenta de Arrondelle, que supo colocar su producto y obtener ganancias personales del presupuesto nacional otorgado a Schiaffino.<sup>488</sup> Ahora bien, si el director del MNBA era consiente o no de dichas prácticas no se puede confirmar, aunque podríamos calificar a Schiaffino como una suerte de consumidor vulnerable ante un circuito de ventas con una idiosincrasia establecida.

<sup>487</sup> Carta de Eugène Arrondelle a Eduardo Schiaffino, 20 de agosto de 1906. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino. “Depuis votre dernière visite à nos ateliers j’ai fait donné à toutes les pièces le ton de l’original...”.

<sup>488</sup> También por esta razón se puede explicar la falta de documentación relativa a este tipo de pedidos en los fondos documentales oficiales del AMML.



**Figura 39.** *École Italienne (XV<sup>e</sup> siècle) Buste de femme inconnue (Louvre). Hauteur 0<sup>m</sup>55, 1901. Publicado en: Musée du Louvre. Choix de moulages du Musée du Louvre. Paris: Société Anonyme «La Photo-couleur», 1901, 9.*

Otro curioso ejemplar del AMML promocionado por Arrondelle fue *Femme inconnue*, un busto de la Escuela Italiana del siglo XV (**Fig. 39**) porque, según él, era la obra más reclamada del taller, “una joya de serena belleza, que no es ajena a la belleza de las mujeres de Vinci”.<sup>489</sup> Ni la *Venus de Milo* o la *VS* ni el *Esclavo* de Miguel Ángel, según el Chef d’Atelier, el *best seller* era un pequeño busto de 55 cm. de una mujer anónima y una vaga atribución al escultor italiano Francesco Laurana. En efecto, tanto el Met como el MNBA compraron el yeso por 8 francos (número de catálogo 851),<sup>490</sup> quizás por sugerencia del propio Arrondelle al conducir a Schiaffino y Robinson por su taller.

No obstante, ambos museos también adquirieron las esculturas más representativas del museo parisino: la *Venus de Milo*, el *Vaso Borghese* y un *Esclavo* de Miguel

---

<sup>489</sup> Pontarmé. «Les Doyens du Travail». *Le Petit Parisien*. 4 de diciembre de 1901. “Un joyau de seréine beauté, qui n’est pas sans parenté avec la beauté des femmes du Vinci”.

<sup>490</sup> Special Committee on Casts, Order Book, 14. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Casts Collection Minute and Order Books y Borrador de carta de Eduardo Schiaffino a Monsieur Eugène Arrondelle, 2 de septiembre de 1906. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

Ángel.<sup>491</sup> Por último, mención aparte merece la *VS* dentro del esquema de compras del Met y el MNBA. En *Tentative Lists* se recomendaba que la compra del yeso de la *VS* se realizara al Louvre junto con su galera (por 300 y 600 francos), pero también se listaba el modelo de la reconstrucción de Zumbusch que Gerber vendía en Colonia (por 620 marcos o 767 francos).<sup>492</sup> Desde ya, se adquirió una *VS* para Nueva York y otra con destino a Buenos Aires, aunque la primera fue con galera y la segunda no.<sup>493</sup> En suma, cabe afirmar que para el caso del Louvre, ambos museos mantuvieron un vínculo comercial con la dirección de Arrondelle del taller que se mantuvo dentro de los márgenes de aquello que los catálogos de ventas podían ofrecer, inclusive, la única pieza exclusiva que obtuvo el Met fue a través del trabajo de su tercerización.

Otro de los talleres franceses que cabe mencionar brevemente es el del Musée de Sculpture Comparée en el Palais du Trocadéro.<sup>494</sup> Schiaffino visitó el museo y entró en contacto con su director, Camille Enlart y con su *mouleur* Édouard Pouzadoux, con quien concertó las tratativas del encargo, pago y envío de yesos por 4.738 francos,<sup>495</sup> mientras que el Met hizo un pedido de unos 27 calcos que sumaban 3.700 francos.<sup>496</sup> En cuanto a negociaciones por calcos exclusivos, desde el Met se señaló que con el Trocadéro las tratativas estaban siendo llevadas a cabo desde la Willard Collection de calcos arquitectónicos.<sup>497</sup> Pero otra serie de calcos y autorizaciones fueron concertadas con el gobierno francés en ocasión de la Exposición Mundial Colombina en Chicago de 1893, aquél mismo evento ante el cual Arrondelle se quejaba desde el AMML porque no llegarían a enviar una *VS* a tiempo. Los ejemplares que provinieron del Trocadéro fueron en efecto exhibidos en el evento, e incluyeron piezas monumentales como el

---

<sup>491</sup> Melgarejo comenta que Schiaffino iba a comprar el *Laocoonte* en el Louvre pero decidió suspenderlo ante la noticia de un reciente descubrimiento de un fragmento nuevo del grupo. Melgarejo, “Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor”, 40.

<sup>492</sup> Metropolitan Museum of Art. *Tentative lists of objects desirable for a Collection of Casts, sculptural and architectural, intended to illustrate the history of plastic art*, 30.

<sup>493</sup> Special Committee on Casts, Order Book, 13. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Casts Collection Minute and Order Books y Borrador de carta de Eduardo Schiaffino a Monsieur Eugène Arrondelle, 2 de septiembre de 1906. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

<sup>494</sup> No analizaremos los calcos adquiridos a la École porque no presentan especificidades que hayan sido remarcadas por los agentes de la campaña de compras y porque Schiaffino al final no realizó la compra al taller.

<sup>495</sup> Carta de Camille Enlart a Eduardo Schiaffino, 16 de enero de 1904 y carta de Édouard Pouzadoux a Eduardo Schiaffino, 21 de septiembre de 1906. AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3326. También cfr. Lista “Contenu des Caisses renfermant la Collection de Moulages provenant du Musée du Trocadéro et destinée au Musée National des Beaux Arts” y Lista de Eduardo Schiaffino al Trocadéro, 4 de agosto de 1906. AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3336.

<sup>496</sup> Special Committee on Casts, Order Book, 63. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Casts Collection Minute and Order Books.

<sup>497</sup> Robinson. «Report of Mr. Edward Robinson, Purchasing Agent», 29.

portal del transepto norte de la Catedral de Bordeaux, que se puede observar en una de las fotografías de la disposición de yesos dentro del Palacio de las Artes (Fig. 40).



**Figura 40.** *Portal of the North Transept of the Cathedral of Bordeaux*, [1893]. Publicado en: *The Dream City. A Portfolio of Photographic Views of the World's Columbian Exposition*, Portfolio No. 6. St. Louis: N. D. Thompson Publishing CO., [1893].

En este evento en particular, los calcos gozaron de un estatuto artístico. La compra de dicha pieza se consigna en el *Order Book* por 1.500 francos (aunque solo se solicitaron algunos fragmentos) y fue uno de 39 yesos en total pedidos vía gobierno francés.<sup>498</sup> Por lo tanto, este corpus no solo se destaca por haber formado parte de los tránsitos que las reproducciones tuvieron por las modalidades de exhibición de las ferias universales sino que también fue fruto del establecimiento de relaciones casi diplomáticas para su obtención. Como resultado, el Met logró que “esta es la primera vez desde la creación del museo del Trocadéro que fue acordado un permiso para hacer duplicados de cualquier calco en ese museo aparte de los objetos incluidos en su lista de precios publicada”.<sup>499</sup>

---

<sup>498</sup> Special Committee on Casts, *Order Book*, 71-75. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Casts Collection Minute and Order Books.

<sup>499</sup> Publicación de reporte de Robert W. De Forest, “Report of Vice-Chairman”, 20 de enero de 1894. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Casts. Special Com. to enlarge Coll., C 2799. “This is the first time since the foundation of the Trocadéro Museum that permission has been

En segundo lugar, la mayor diferencia entre las compras del Met y el MNBA puede encontrarse en los consumos en Alemania, ya que mientras el primero adquirió la mayor proporción de piezas allí, Schiaffino solo entró en contacto con un productor privado.

Para el Met uno de los talleres clave fue el de los museos de Berlín, que gozó de un amplio protagonismo tanto en *Tentative Lists* como en las órdenes de compra (cfr. 2.2.2. Distribución por talleres de calcos). El Königl. Gipsformerei, había sido fundado en 1819 por el Estado prusiano, declarado de orientación nacional y, luego del AMML que sirvió como modelo, convirtió a Berlín en la siguiente ciudad en poseer un taller de calcos de este tipo.<sup>500</sup> Robinson, junto con sus preferencias por el ámbito alemán, halagaba el taller porque “el museo de Berlín siempre ha sido el más liberal en permitir que se hagan calcos de sus tesoros, grandes y pequeños, y solo ha tenido restricciones en el caso de objetos que obviamente se dañarían si se le tomaran los moldes”.<sup>501</sup> Más aún, los vínculos institucionales fueron tan estrechos que el Met decidió hacer un encargo especial de tres ejemplares de un modelo a escala de la Acrópolis de Atenas al escultor H. Walger para enviar uno a los museos de Berlín como un regalo de agradecimiento por toda la colaboración brindada.<sup>502</sup>

Por otra parte, para Robinson, el país germánico también representó uno de los lugares clave para consolidar una red de contactos y sociabilidad erudita del ámbito de la arqueología y las artes. Su paso por ciudades como Berlín, Múnich y Dresde le otorgó la oportunidad de tener encuentros y colaboraciones con aclamados expertos como Georg Treu (1843-1921) del Albertinum, Adolf Furtwängler (1853-1907) de la Humboldt-Universität zu Berlin (quien tramitó una colección de copias de gemas de los museos de Berlín) y Heinrich Brunn (1822-1894) de la Ludwig-Maximilians-Universität München, entre otros. Inclusive, en algunos casos fueron los intermediarios para obtener yesos. De esta forma, a través de Robinson, el Met pudo posicionarse frente a uno de los ámbitos más importantes de la arqueología e historia del arte, y le permitió al museo acceder a una amplia variedad de copias de objetos y esculturas de la

---

accorded to make duplicates of any casts in that museums aside from those objects included in its published price-list”.

<sup>500</sup> Schreiter, “Competition, Exchange, Comparison. Nineteenth-Century Cast Museums in Transnational Perspective”, 39.

<sup>501</sup> Robinson. «Report of Mr. Edward Robinson, Purchasing Agent», 19. “The Berlin Museum has always been most liberal in allowing casts to be made of its treasures, large and small, and has made restrictions only in the case of objects which obviously would be injured by having moulds made from them”.

<sup>502</sup> Special Committee on Casts, Order Book, 54. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Casts Collection Minute and Order Books. La tercera copia fue entregada al Boston Museum of Fine Arts como forma de agradecer el permiso dado a Robinson para poder actuar como Purchasing Agent durante la campaña.

Antigüedad, periodo que fue el máximo protagonista de las compras del Met (cfr. 2.2.1. Distribución por periodos y estilos).

Continuando con el caso alemán, entre las compras del Met y las del MNBA se puede detectar la instalación de un nuevo productor de calcos como referente: August Gerber de Colonia, establecido en 1875. A pesar de que en *Tentative Lists* se enumeraban unos 20 ejemplos de calcos a adquirir de la firma, el Met no efectivizó ninguna compra con el alemán. Sin embargo, años después, una publicación estadounidense del College Art Association afirmaba que “August Gerber en Colonia es o era el mejor productor de calcos y vale por todos los demás juntos”.<sup>503</sup> En el medio de las dos menciones sucedió un hecho clave para su posicionamiento: la exposición de sus yesos en la Louisiana Purchase Exposition de Saint Louis entre abril y diciembre de 1904, ocasión en la que ganó un gran premio y medalla de oro.<sup>504</sup> Casualmente, Schiaffino también se encontraba en la ciudad estadounidense y como delegado argentino de la sección artística que administraba la primera Exposición Argentina de Bellas Artes en el exterior,<sup>505</sup> pudo observar el vasto alarde de los yesos de Gerber alrededor de las instalaciones (**Fig. 41**) y entró en contacto con él para hacer su propio pedido para el MNBA.<sup>506</sup>

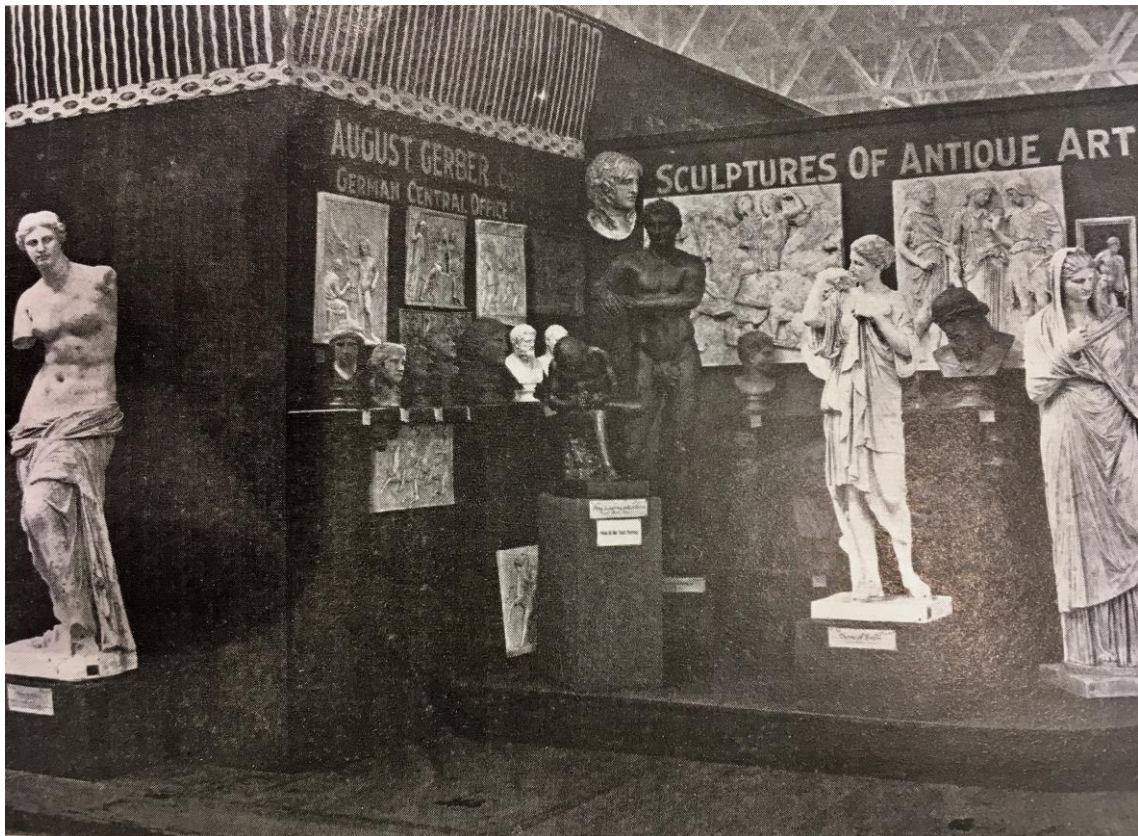
---

<sup>503</sup> «On Reproductions for the College Museum and Art Gallery: David M. Robinson, John Hopkins». *The Bulletin of the College Art Association of America* 3 (noviembre de 1917), 16. “August Gerber in Cologne is or was the best cast-maker and worth all the other put together”.

<sup>504</sup> Los yesos de Gerber poblaron varias secciones de la Louisiana Purchase Exhibition en los edificios del German Educational Exhibit y en el Liberal Arts Palace. Disalvo examina esta presencia en tanto una celebración y promoción de un nacionalismo alemán y un programa educativo. También analiza como las nociones de autenticidad y legitimidad estaban implicadas en la evaluación de los calcos de Gerber dada su destreza en la factura, el empleo de pátinas y reconstrucciones que resultaban en productos de precisión histórica. Cfr. Disalvo, “Plaster Cast Collections from the 1904 Louisiana Purchase Exposition in Context: Examining Culturally Determined Significance through Environment and Time”; Disalvo, “The aura of reproduction: Plaster collections at the 1904 Louisiana Purchase Exposition”.

<sup>505</sup> Penhos, “Saint Louis 1904. Argentina en escena”, 67.

<sup>506</sup> En el archivo MNBA hay una primera lista mecanografiada titulada “Donnant les numéros etc. des sculptures choisis de mon exposition à St. Louis” 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 14.700 marcos y 27 calcos. Cfr. Factura de compra de August Gerber a Eduardo Schiaffino, 19 de enero de 1907 y 22 de febrero de 1907. AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3336. También cfr. Melgarejo, “Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor”, 41–42.



**Figura 41.** *Palace of Liberal Arts. Sculpture of Ancient Art [Sala con reproducciones de Venus de Milo, Espinario, Apoxiómeno, Artemisa de Gabios y Mujer de Herculano], 1904. Publicado en: Gerber, August. German Educational Exhibit: Classical Sculpture of August Gerber. St. Louis: August Gerber, 1904, 10.*



**Figura 42.** *Antike Skulpturen [Sala con reproducciones de Venus de Milo, Augusto de Prima Porta, Auriga de Delfos, Ares Ludovisi, Atenea Lemnia y VS], 1910. Publicado en: Gerber, August. Reproduktionen Klassischer Bildwerke aus der Kunstanstalt. Köln: August Gerber, 1910, 85.*

Una de las piezas más populares y predilectas de Gerber era la *Atenea Lemnia*, calificada como de las más bellas obras de Fidias, que no solo expuso en Saint Louis, sino que también reproducía como plantilla para sus cartas y portada de su catálogo y exhibía en una de sus salas de ventas junto con la *V/S* y otras piezas canónicas de la Antigüedad (**Fig. 42**). El ejemplar de la diosa griega era una restitución realizada por Furtwängler (uno lo de los consejeros de Robinson), a partir de la unión de dos esculturas antiguas localizadas en Dresde que restituían una copia en mármol completa del original perdido en bronce.<sup>507</sup> Gerber ofrecía el calco con pátina símil bronce, “una de las más significativas demostraciones del color como una herramienta de precisión”,<sup>508</sup> 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 adicionalmente ofrecía 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”.<sup>509</sup>

El pedido final 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: *Moisés*, la *Piedad* y piezas de *Las tumbas Médici*.<sup>510</sup> Lo curioso es que el propio Gerber al promocionar la popularidad de sus calcos de Miguel Ángel le proveía a Schiaffino la referencia de Paine, el curador de calcos del Met, como una suerte de voz de autoridad (aunque cabe mencionar que el individuo prácticamente no había participado de la empresa del Special Committe):

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

---

<sup>507</sup> Furtwängler, Adolf. *Masterpieces of Greek Sculpture*. London: William Heinemann, 1895, 4.

<sup>508</sup> Disalvo, “Plaster Cast Collections from the 1904 Louisiana Purchase Exposition in Context: Examining Culturally Determined Significance through Environment and Time”, 134. “Perhaps the most significant demonstration of colour as a tool of accuracy is demonstrated by the way in which Gerber chose to produce the cast of Athena Lemnia, essentially creating a new work of art”.

<sup>509</sup> Gerber, August. *German Educational Exhibit: Classical Sculpture of August Gerber*. Saint Louis: August Gerber, 1904, 17. “It must be noted especially that the artistic imitation of bronze is so perfect that anyone without touching the sculpture would believe it to be anything less than real metal”.

<sup>510</sup> En cambio, el Met obtuvo la mayoría de esos calcos de Miguel Ángel de la École des Beaux-Arts.



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.<sup>511</sup>

La fama del taller Gerber se mantuvo luego de la muerte de su director en 1906,<sup>512</sup> y ante la toma de mando de su sucesor, L. Wahl, el criterio de calidad continuó siendo central. Esto le era afirmado a Schiaffino en una carta que 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.<sup>513</sup>

Por último, en el caso de Italia, como ya se señaló en el primer capítulo, para muchos casos de obtención de copias se debía tramitar un permiso de toma de molde a través del Ministro de Instrucción Pública, lo cual implicaba una serie de dificultades para seleccionar el productor y de trabas en la concreción de transacciones. Estas problemáticas eran explicitadas por uno de los reportes del Special Committee para el caso de Roma, en donde la mediación de Mrs. Elihu Veeder determinó los consumos a los *formatori* Cesare Malpieri y los hermanos Gherardi:

Los museos de esa ciudad no tienen establecimientos oficiales para realizar calcos escultóricos y, como resultado, unos cinco y seis distribuidores en Roma promocionan prácticamente todo lo que hay de interés o importancia en cualquiera de las colecciones, tengan o no en posesión sus moldes. Su método de negocio parece ser obtener las órdenes primero, y luego conseguir el permiso de las autoridades si pueden. En el caso de grandes

---

<sup>511</sup> Carta de August Gerber a Eduardo Schiaffino, sin fecha, probablemente 1904. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino. “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 Moskau, le nouveau Musée d'art à Brooklyn, le Musée national à Buda Pest et d'autres ont décidé de me commander tout les moulages en imitation. Dans ce moment j'ai à fournir plusieurs fois les tombeaux Medicis par Michel Ange et vous pouvez profiter de cette occasion par laquelle je peux réduire le prix [sic.]”. En paralelo, Paine desde el Met en efecto recomendaba adquisición de calcos a Gerber, específicamente los faltantes del *Grupo de Niobe* de las Galerías Uffizi. Transcripción de notas de John A. Paine, “Notes on reports of Curator of Casts to Director, from Jan. 1901 to Dec. 1904”, 11 de abril de 1905. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2771, Cast curator - monthly reports 1905.

<sup>512</sup> 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”. Carta de Eduardo Schiaffino a Maison August Gerber Cologne, 30 de octubre de 1906. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

<sup>513</sup> Carta de L. Wahl a Eduardo Schiaffino, 8 de octubre de 1906. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino. “Disposant d'un grand nombre d'ouvriers de première qualité et de maîtres d'ateliers à toute épreuve et d'une grande expérience acquis pendant plus de 25 ans depuis la fondation de notre établissement, nous pourrions répondre aux exigences de nos clients à leur pleine et entière satisfaction”.

e importantes órdenes, como ha sido la nuestra, se da lugar a rivalidades y peleas entre los diferentes comerciantes.<sup>514</sup>

En Florencia, el Met logró obtener una de las adquisiciones más importantes de su campaña: el primer calco del famoso grupo en bronce de *Judith y Holofernes* del escultor renacentista Donatello, en ese momento localizado en la Loggia della Signoria. El grupo fue encargado “a realizarse expresamente” al *formatore* local Oronzio Lelli en julio de 1892 por el precio de 7.040 liras (aproximadamente 6.927 francos) previo a la solicitud de descuentos.<sup>515</sup> Lo destacable de este caso fue que se aprovechó la ocasión de la primera colada de la escultura para interesar a otros museos en la compra de este yeso y así bajar el precio. Se envió una circular que invitaba a aprovechar la oportunidad de asegurarse primeras copias tomadas directamente de los originales del grupo de Donatello y otras seis esculturas junto con sus precios mínimos y máximos.<sup>516</sup> Uno de los adherentes fue el South Kensington Museum, que solicitó tres ejemplares.<sup>517</sup> En este sentido, el Met prefirió relegar la posesión de una copia única y exclusiva por el aspecto práctico de reducir los costos, pero con la ventaja extra de que demostraba un espíritu de cooperación entre otros museos y consolidaba sus redes institucionales.

---

<sup>514</sup> Publicación de reporte del Special Committee on Casts, “Report of Special Committee to the Executive Committee and Trustees of the Metropolitan Museum of Art”, 3 de mayo de 1895, 12. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2799 Casts – Special Com. to enlarge Coll. “The museums of that city have no official establishments for the making of plaster casts, and, as a result, some five or six dealers in Rome advertise practically everything that is of interest or importance in any of the collections, whether or not they happen to possess the moulds of these. Their method of business seems to be to obtain the orders first, and then get the permission from the authorities if they can. In the case of large and important orders, such as ours have been, this gives rise to rivalries and quarrels among the different dealers”.

<sup>515</sup> Special Committee on Casts, Order Book, 57. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Casts Collection Minute and Order Books. Se registran cuatro pedidos a Lelli en septiembre de 1891 (se compró la *Tumba de Marco Masuppini* en la iglesia de Santa Croce), febrero y julio de 1892 (110 calcos aproximadamente) y en 1894 se le encargó la *Cantoria* de Luca della Robbia, otra de las piezas exclusivas que pudo negociar el Met. En cuanto al MNBA, según una noticia de 1898, hubo una iniciativa de comprarle algunos yesos a Lelli, pero no se han detectado secuelas del episodio. Carta de Piñeiro a Eduardo Schiaffino, 6 de enero de 1898. AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3325.

<sup>516</sup> Circular de carta de Edward Robinson, sin fecha. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2799 Casts. Special Com. to enlarge Coll. History & Summary. Las otras esculturas fueron: *Muerte y Asunción de la Virgen* de Orcagna en Or San Michele, luneta de *Madonna con San Jacobo y Domenico* de la Escuela della Robbia, luneta de *Coronación de la Virgen* de la Escuela della Robbia, *San Juan* de A. Rossellino en el Museo Nazionale, un relieve y una *Piedad* de Benedetto da Majano.

<sup>517</sup> Uno de los ejemplares se encuentra hoy en el Victoria and Albert Museum de Londres. Actualmente identificado como: Lelli, Oronzio (productor), *Judith and Holofernes*, 1893 (calco). Yeso, altura 540,3 cm., ancho 93 cm., profundidad 103 cm. Victoria and Albert Museum, Londres, REPRO.1893-486. <<http://collections.vam.ac.uk/item/O40965/judith-and-holofernes-plaster-cast-elli-oronzio/>> (acceso 05/09/2020).

Asimismo, la otra parte beneficiada fue el productor Lelli dado que luego del episodio incorporó la copia del grupo de Donatello a su catálogo de venta.

En cambio, Schiaffino no realizó compras de calcos en yeso en Italia sino de una gran cantidad de reproducciones en terracota de la reconocida casa comercial florentina Manifattura di Signa.<sup>518</sup> La firma se especializaba en la reproducción de obras de la Edad Media y Renacimiento, destacándose en los Della Robbia, aunque también se podía encontrar a la *VS* entre sus objetos en venta en sus catálogos (**Fig. 43**). 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).<sup>519</sup> Según una carta, 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”.<sup>520</sup> De esta forma, se puede notar que con la apreciación de la firma de Signa valoraba ciertos caracteres en la fabricación como la pátina, como también sucedía con el caso de Gerber.

---

<sup>518</sup> Según una factura de compra, el monto ascendió a unas 2.780 liras. Carta de L'Amministratore [de Signa] a Eduardo Schiaffino, 5 de noviembre de 1905. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

<sup>519</sup> Sobre la actuación diplomática de Moreno y las relaciones artísticas entre Italia y Argentina cfr. Murace, “Arte, política y diplomacia”.

<sup>520</sup> Carta de Enrique B. Moreno a Eduardo Schiaffino, 28 de enero de 1900. AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3325. Cabe agregar que la reconocida artista argentina Lola Mora (1866-1936) 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). También, cfr. Corsani, “Conquistas e intenciones de una escultora argentina. Algunos conflictos en torno a Lola Mora y Eduardo Schiaffino”.



**Figura 43.** Vittoria dall'originale di Scopas trovato nell'isola di Samotracia, ora al Museo del Louvre, altura m. 0,82. Publicado en: Manifattura di Signa. *Catalogo Delle Statue*. Florencia, s. f., tav. XVIII.

Dado lo antedicho, se pueden establecer una serie de claves de análisis respecto a las campañas de compras de calcos del Met y del MNBA. En principio, el primer paso fue conformar un canon tentativo. Es claro que ninguno de los museos abordó el asunto de la posesión de copias a la ligera sino que antes bien se trazaron como políticas institucionales que implicaron a una serie de discursos y acciones en función de justificar, financiar y ejecutar la adquisición de una colección de yesos y hacer de ese canon, algo efectivo. La concreción de las compras gozó de la ventaja de la disponibilidad de un variado número de productores oficiales y privados y de un abanico de intermediarios que actuaron como colaboradores y facilitadores. El canon disponible en yeso se encontraba disperso entre la propia reproductibilidad de la técnica y la proliferación en su oferta. La gran mayoría de los productores tenía en stock determinadas esculturas canónicas, por ejemplo, tanto Gerber como Signa vendían a la VS. Entonces, desde la oferta, era cada vez más inverosímil y difícil que un original solo fuese explotado por su dueño. No obstante, a la VS se la compró en el Louvre. En este sentido, el AMML fue una de las pocas instituciones, junto con el Gipsformerei, que logró mantener la venta de sus propias obras bajo su taller, a pesar de que versiones de

sus originales se multiplicaran por los catálogos de prácticamente todas las firmas hasta aquí mencionadas. Gracias al consumo, el Louvre pudo mantener cierto monopolio sobre el flujo de sus copias de sus originales.

Asimismo, la red de sociabilidad que cada respectivo agente neoyorkino y porteño estableció fue clave: desde el círculo de arqueología alemán, diplomacia, contactos con museos, visitas a *mouleurs*, hasta encuentros en exposiciones universales fueron conexiones que aportaron a negociaciones de yesos de todo tipo. Las obras adquiridas muchas veces dependieron del tipo de productor o vínculo que permitía la venta, ya fuera la selección desde un catálogo impreso o la autorización de un primer calco de alguna famosa escultura. En este sentido, se puede afirmar que tanto el Met como el MNBA basaron una gran parte de sus compras en la disponibilidad comercial. Pero, por otra parte, el primero persiguió un criterio de exclusividad que estuvo fuertemente informado por una preferencia por la Antigüedad. El Met procuró asegurarse calcos de primera colada e hizo uso de una red de museos y de individuos con conexiones no solo para gozar de ventajas prácticas como abaratamiento de costos sino también para posicionarse como una institución “faro”. En cambio, en las elecciones de Schiaffino, el margen de maniobra por la negociación de obras exclusivas se concentró la obtención de aquellos ejemplares “modernos” cuyo estatuto linda entre la reproducción y la obra original. En cuanto a yesos estrictamente hablando, se restringió a un circuito comercial e inclusive en ocasiones, como con el Louvre, fue víctima de este. No obstante, lejos estuvo de ser una desventaja 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 artisticidad. Inclusive, podemos afirmar que los alejaba de la función de recursos didácticos de la formación artística (los yesos eran empleados blancos para la enseñanza del dibujo) y los acercaba a obra museal de exhibición.

Así, a través de diferentes caminos, cada museo logró convertir una lista de deseos de obras maestras en yeso y un canon tentativo que haría de sus instituciones un muestreo completo del arte universal, en un canon efectivo, concretado gracias a consumos, transacciones y negociaciones. Los calcos escultóricos fueron concebidos como un corpus compuesto de múltiples ejemplares, cuyas estrategias de conformación dan cuenta de formas activas de construcción y ejercicio del canon. Ahora bien, ya pagados los yesos, ¿qué sucedió cuando esas cientos de cajas tocaron la otra orilla del

Atlántico y desembarcaron en puertos americanos? Como se analiza a continuación, una vez obtenidas las colecciones de yesos, estas debían adaptarse a contextos signados por espacios de exhibición –o falta de ello– con sus públicos locales y, más aún, definir un lugar entre un nuevo vecino, el arte nacional.

## **Capítulo 5. El canon entre lo universal y lo nacional. Modalidades locales de exhibición de calcos escultóricos en museos de ciudades americanas (Nueva York, Buenos Aires, Santiago de Chile y Montevideo)**

### **Introducción**

Llegado a este punto de la investigación, los recorridos de los yesos nos han transportado desde su elaboración –principalmente parisina– hasta los procesos de su adquisición –neoyorkina y porteña–. A continuación en la secuencia de su biografía objetual se inaugura un nuevo episodio en el cual, una vez arribados a sus destinos institucionales finales, decenas de cajas de embalaje de centenares de calcos debían ser desarmadas y montadas. Finalmente, se concretaría el destino final de su contenido: convertirse en objetos de exhibición (del canon). En términos de Kopytoff, los yesos pueden ser considerados como mercancías terminales, dado que una vez culminado su proceso de mercantilización, se transfiguraban abruptamente en piezas museales.<sup>521</sup>

Dicha conversión implica un desplazamiento del análisis hacia la inserción de los calcos a nivel local en función de estrategias de exhibición e integración institucional llevadas a cabo por parte de cada museo a analizar. El corpus de casos de estudio se concentra en las primeras décadas del siglo XX, e incluye el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Met), el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (MNBA), el Museo de Copias del Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile (MNBA(CH)) y el Museo de Bellas Artes de Montevideo MNBA(URU)).

El objetivo del capítulo es identificar y cotejar las formas en las que se exhibieron corpus de calcos escultóricos en museos y cómo su inserción en cada colección estableció una estrategia de integración y apropiación del canon. En este sentido, se identifica una operación canónica que involucra al tiempo como categoría central. La cuestión del tiempo atraviesa intrínsecamente la conformación de estas colecciones dado que son un explícito armado del pasado. A su vez, revela una concepción implícita de un determinado relato sobre aquél, que se halla naturalizado e incorporado. Se considera la exhibición del pasado como un recurso de pertenencia, pero también como

---

<sup>521</sup> Kopytoff, “The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process”.

una táctica de proyección al futuro a partir del trazado de un puente con el arte del presente, preeminentemente nacional.<sup>522</sup>

En este sentido, se establece una doble hipótesis en función de los casos de estudio que determina la división del capítulo en dos secciones. Por un lado, el Met instrumentalizó su colección de calcos para pertenecer y ejercer un canon universal y, en este sentido, replicó algunas de las estrategias ya analizadas para el caso del Louvre, en particular el control sobre el flujo de las copias gracias a la creación de su propio taller de calcos. Por otra parte, en los museos sudamericanos la exhibición de calcos fue un recurso funcional a la inserción del arte nacional –categorizado en términos de escuela y en general calificado como en vías de consolidación– en un prometedor futuro canónico, fuertemente informado por la idea de progreso. Así, los calcos se insertaron, en términos de Bennett, en un “complejo de exhibición” que orquestó una “maquinaria narrativa”<sup>523</sup> y, como afirma Schreiter, “se [ajustó] a las demandas de auto-representación de cada nación”.<sup>524</sup>

Sin caer en la teleología, los finales de estas historias muchas veces estuvieron signados por un desequilibrio entre las expectativas de los agentes que llevaron a cabo estos proyectos y su posterior desenvolvimiento. Estos proyectos estuvieron signados por una serie de dificultades, obstáculos y tensiones, preeminentemente un constante desfase entre la cantidad de yesos adquiridos y la indisponibilidad de un espacio correspondiente.

En cuanto al abordaje metodológico, se mantiene un enfoque de historias conectadas para la segunda sección de los casos sudamericanos y se ejerce una metodología comparativa. En este sentido, se demuestra que hubo un proceso compartido de adopción de políticas institucionales que exhibieron calcos en los museos en relación con la cuestión del desarrollo del arte nacional. Cada caso presenta un matiz particular y persigue una finalidad propia y cabe aclarar que no se han detectado diálogos o vínculos explícitos entre los agentes de cada ciudad, de modo que cada narrativa funcionó como una suerte de historia paralela.

---

<sup>522</sup> La problemática de la temporalidad aplicada a la aparición de colecciones de escultura comparada ha sido abordada en un artículo propio desde la historia conceptual. Allí, a través del análisis de la teoría sobre el tiempo de Reinhart Koselleck y François Hartog se establece la hipótesis de que el museo de copias se basó en la combinación de la idea de *historia magistra vitae* y del moderno concepto de progreso. Cfr. Gallipoli, “La temporalidad del canon y su construcción en la historia del arte a través del museo de copias en el siglo XIX”.

<sup>523</sup> Bennett, *The birth of the museum*, 178.

<sup>524</sup> Schreiter, “Competition, Exchange, Comparison. Nineteenth-Century Cast Museums in Transnational Perspective”, 31. “...they were fitted into each nation’s own demands for self-representation”.



Además, cabe realizar una mención sobre la disponibilidad de fuentes y la forma de emplearlas. Si bien el capítulo se dedica a examinar la construcción de una temporalidad canónica, los indicadores que soportan la hipótesis son en su mayor parte instantáneas de ese tiempo pasado. El análisis se basa en fotografías de las salas en donde se exhibieron los calcos, que no siempre estuvieron acompañadas de discursos que explicitaran o expusieran ni las finalidades ni las motivaciones de dichos resultados. Sin embargo, esta dificultad metodológica puede traducirse en una evidencia más que apoya una de las premisas de base de la tesis: el canon es efectivo cuanto más invisible o imperceptible, y puede ser detectado a través de prácticas. Así, la mera acción de decidir enfocar la cámara fotográfica hacia las copias y luego publicar esa imagen como representativa del museo, puede ser pensada como una acción canónica.

### **El Met como un museo del canon universal**

En una carta de 1885, el entonces director del Met Luigi Palma di Cesnola cotejó la necesidad de posesión de calcos de su museo contra la del Museum of Fine Arts de Boston. Justificaba que el último tuviese yesos ya que “cumple su deber como Liceo; y para una ciudad provincial sin perspectivas de futuro como la nuestra, su museo funciona bien”, mientras que “nuestro Museo está destinado a convertirse en el Coloso del Arte de América”.<sup>525</sup> Para culminar la exaltación centralista del Met neoyorkino, citaba una frase del poeta inglés Edward Young: “Los pigmeos siguen siendo pigmeos, aunque se posaron en los Alpes, Y las pirámides son pirámides en valles”.<sup>526</sup> Sin embargo, el director lejos de ser alguien que “pensaba que los calcos [fuesen] completamente indignos de una institución de clase mundial”,<sup>527</sup> como afirma Wallach,

---

<sup>525</sup> Copia de carta de Luigi Palma di Cesnola a Mr. Dodge, 24 de marzo de 1885. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2770 Casts general policy. “The Boston Museum fulfills its duty as a Lyceum; and for a provincial city without a future prospect as our city has, its museum does very well” y “Our Museum is destined to become the Art Colossus of America”.

<sup>526</sup> Copia de carta de Luigi Palma di Cesnola a Mr. Dodge, 24 de marzo de 1885. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Casts general policy, C2770. “Pygmies are pygmies still, though perch’d on Alps, and pyramids are pyramids in vales”. La frase proviene de la obra de Young titulada *Night thoughts* (1742-1745).

<sup>527</sup> Wallach, “The American cast museum: An episode in the history of the institutional definition of art”, 54. “Luigi Palma di Cesnola, director of the Metropolitan Museum from 1879 until his death in 1904, thought casts utterly unworthy of a world-class institution”. Se puede afirmar que el contundente juicio de Wallach radica en que cita de forma parcial la fuente analizada que es relevada desde otra publicación y la perpetuación de una caracterización de Cesnola como un personaje antagonista de los calcos. Sin embargo, se puede relativizar dicha afirmación, incluso, en 1881 Cesnola realizó un viaje a Londres en donde inició una serie de tratativas para adquirir un calco de la *Columna de Trajano* que no llegó a

consideraba que para el Met solo se debían admitir calcos arquitectónicos y un centenar de yesos de esculturas griegas de la Antigüedad.

Luego, una vez creado el Special Committee to Enlarge Collections of Casts y comenzada la campaña de compras de calcos, desde los integrantes del comité se pregonó la idea de que, una vez obtenidas las copias, el Met no solo tendría la mejor colección de yesos del país sino que también se convertiría en una institución referente del mundo. Por ejemplo, Edward Robinson en su reporte oficial indicaba que Europa ahora posaba su atención sobre Nueva York para la ejecución del “museo ideal de reproducciones”. El resultado sería que los expertos europeos tuviesen que ir a la ciudad estadounidense a estudiar el arte, y no al revés como sucedía en ese momento.<sup>528</sup> Otra sección de la publicación enfatizaba de forma más contundente, directa y en mayúsculas que:

AHORA ES SIMPLEMENTE UNA CUESTIÓN DE JUNTAR EL DINERO  
NECESARIO PARA DARLE A NUESTRA CIUDAD LA MÁS IMPORTANTE  
COLECCIÓN DE CALCOS EN CUALQUIER PARTE DEL MUNDO.<sup>529</sup>

Como ya se reseñó en el capítulo 4, una importante suma de dinero pudo en efecto ser obtenida y un gran corpus de calcos de alrededor de 1.000 ejemplares fue arribando al museo hacia 1895. Una problemática que se identifica como una constante al momento de planificar y ejecutar la exhibición de yesos fue el desfasaje entre la cantidad de ejemplares y el espacio disponible. Ya Robinson advertía que uno de los mayores peligros era la “acumulación sin sentido” [*aimless accumulation*] dado que ese factor afectaba en términos negativos la exposición de calcos.

Es [la] ausencia [de un todo orgánico] lo que produce una sensación de desconcierto en la mente del visitante, y confirma la impresión popular –ahora felizmente [y] rápidamente desapareciendo– de que los calcos son «baratos» en carácter y precio, y lo que también hace de las salas de yesos las secciones menos atractivas de muchos museos.<sup>530</sup>

---

concretarse. Cfr. Copia de carta de Luigi Palma di Cesnola a John Taylor Johnston, 14 de julio de 1881. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2770 Casts general policy.

<sup>528</sup> Robinson. «Report of Mr. Edward Robinson, Purchasing Agent», 9.

<sup>529</sup> Metropolitan Museum of Art. *Special Committee to enlarge collection of casts. Report of Committee to members and subscribers*, 5. “It is now simply a question of raising the money necessary to give our city the most important collection of casts in any part of the world”.

<sup>530</sup> Robinson. «Report of Mr. Edward Robinson, Purchasing Agent», 8. “It is the absence of it [an organic whole] which produces a sense of bewilderment in the visitor's mind, and confirms the popular impression -now happily rapidly passing away- that casts are «cheap» in character as well as price, and which also makes the cast-rooms the least attractive sections of many museums”.

El carácter de un “todo orgánico” no solo implicaba el control sobre el número total de piezas sino que también se vinculaba con la idea de que el conjunto debía dar cuenta de un relato del devenir de las artes sistematizado y ordenado por tiempo y espacio. Al momento de organizar la colección, Cesnola como director –junto con Paine como curador del Department of Casts– expresó su aprobación respecto a la adopción del sistema alemán de ordenamiento cronológico de yesos, pero también tenía reservas relativas a la falta de espacio y circulación en caso de llevarlo a cabo.<sup>531</sup>

Reconstruir el devenir de la exhibición de los calcos en el Met es de difícil resolución por una serie de factores. Entre ellos: la complejidad institucional del Met, la convivencia de diversas colecciones artísticas y la realización de reformas arquitectónicas, de allí la necesidad a recurrir a indicadores como fotografías y menciones parciales al estado de situación en los Annual Report de los Trustees.<sup>532</sup> En principio, el Special Committe se aseguró un espacio para los yesos en la nueva ala norte del museo,<sup>533</sup> lo cual, según Del Collo, fue entendido por Cesnola como un inconveniente dado que “marcó el comienzo de la reorganización de los objetos en las galerías del museo que dividiría las agrupaciones por donante en favor de un arreglo educativo”.<sup>534</sup>

En 1899, se publicó un libro de reseña de los “tesoros” del Met, en donde se presentaban las colecciones junto con una serie de fotografías. Allí, el pintor y escritor Arthur Hoeber (1854-1915) halagaba el carácter universal del museo en términos de su completitud y su alcance exhaustivo.<sup>535</sup> A continuación, en la sección sobre esculturas y calcos retomaba el juicio que reinaba sobre este tipo de salas que Robinson ya había expresado anteriormente: “Para muchos visitantes del Museo, las estatuas y los calcos

---

<sup>531</sup> Minuta de reunión, 24 de octubre de 1895, Special Committee on Casts, Minutes 1891-1895, 20-26. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Casts Collection Minute and Order Books. 1880s-1890s. En la transcripción de la carta de Cesnola también se informaba que Paine había tenido grandes dificultades en el desempaque de las cajas de calcos dada la falta de información sobre las facturas y las listas de contenido.

<sup>532</sup> Sobre la historia arquitectónica del Met cfr. Heckscher, “The Metropolitan Museum of Art An Architectural History”.

<sup>533</sup> El ala norte del Met fue realizada por el arquitecto Joseph Wolf y se inauguró al público en noviembre de 1894. No obstante, según el reporte anual de Trustees de 1895, los calcos no estuvieron listos hasta el año siguiente, y aún en ese momento todavía estaban cerradas las salas de los periodos medieval y Renacimiento. Marquand, Henry G., y Luigi Palma di Cesnola. «Report of the Trustees for the year: 1895». *Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art* 26 (1895), 643.

<sup>534</sup> Del Collo, “Cultivating Taste: Henry G. Marquand’s Public and Private Contributions to Advancing Art in Gilded Age New York”, 131. “The merging of the cast collections marked the beginning of the rearrangement of objects in the museum’s galleries that would break up groupings by donor in favor of an educational arrangement”.

<sup>535</sup> Hoeber, Arthur. *Treasures of the Metropolitan Museum*. New York: R. H. Russell Publisher, 1899, 8-9.

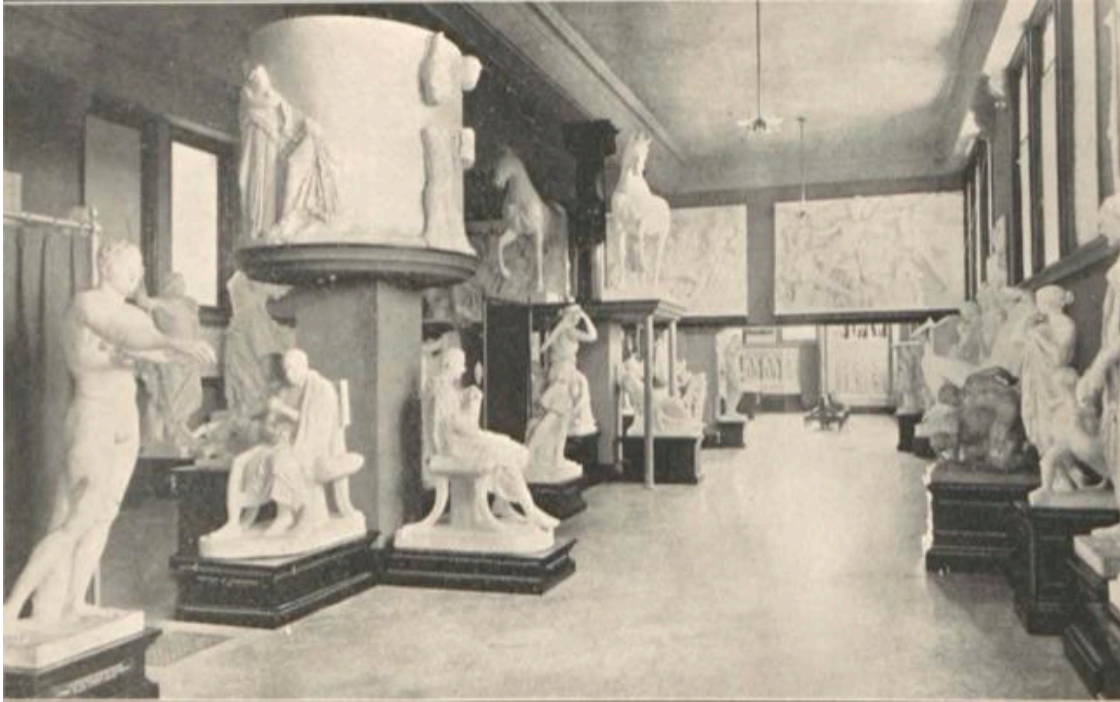
de yeso tienen poco interés y solo significan una sucesión de superficies blancas poco agradables, que se pueden mirar de la manera más superficial y pasar de largo sin casi ninguna emoción”.<sup>536</sup> No obstante, tal (pre)juicio no era aplicable al Met dado que allí se podía estudiar, apreciar y seguir el “progreso de las edades” a través de copias que eran “a todos los efectos, los originales, ya que la reproducción es absolutamente exacta y, salvo para el conocedor, no se pueden distinguir de la propia creación del escultor”.<sup>537</sup> Esta apreciación por la calidad de las copias era en especial aprovechable para el caso de la escultura griega, cuyos ejemplares eran de los más atractivos y se exhibían en una de las salas del ala norte (**Fig. 44**). Como afirma Heckscher al reseñar la historia arquitectónica del Met, las paredes y los pedestales en madera eran oscuros y los pisos de mármol rojo, lo cual producía un “dramático contraste” con el “blanco puro” de los yesos.<sup>538</sup> Según la fotografía reproducida, a pesar de haber una gran cantidad de piezas, se generaba un espacio de circulación que establecía una continuidad con la siguiente sala junto con una suerte de pasillo auxiliar que permitía ver una serie de ejemplares contra la pared –entre ellos la *V/S* sin su galera (tapada en la imagen por el relieve cilíndrico), cuyas alas se recortaban contra la luz de una ventana–.

---

<sup>536</sup> Hoerber. *Treasures of the Metropolitan Museum*, 26. “To many visitors at the Museum the statuary and the plaster casts hold little interest and mean only a succession of unsympathetic white surfaces, to be glanced at in the most perfunctory way and passed by with almost no emotion”.

<sup>537</sup> Hoerber, 27. “The plaster casts here are, for all intents and purposes, the originals, for the reproduction is absolutely accurate and, save to the connoisseur, they cannot be told from the sculptor's own creation”.

<sup>538</sup> Heckscher, “The Metropolitan Museum of Art An Architectural History”, 29.



**Figura 44.** *Cullum collection of plaster casts*, 1899. Publicado en: Hoeber, Arthur. *Treasures of the Metropolitan Museums*. New York: R. H. Russell Publisher, 1899, 26.

Otra de las imágenes del libro mostraba el Main Hall,<sup>539</sup> que contenía los preciados calcos arquitectónicos de la colección Willard –aquellos que Cesnola aprobaba– (**Fig. 45**). La imponente sala cuya altura permitía la colocación de piezas monumentales mostraba una variada cantidad de yesos de múltiples periodos artísticos que convivían con reproducciones de otras técnicas como fotografías e inclusive una pintura del francés Benjamin Constant. Como puntos focales, había un modelo de la iglesia de Notre Dame en París opuesto a la maqueta a escala de la Acrópolis de Atenas reconstruida del escultor H. Walger. Esta obra fue considerada la de mayor importancia de toda colección, y, según el autor de la reseña del Met, “tiene un interés absorbente, no solo para estudiante, sino también para el visitante ocasional”.<sup>540</sup> Alrededor de su base se podía observar una serie de imágenes que reproducían diferentes vistas y detalles del edificio, lo cual responde a la creación de un *reproductive continuum* en términos de Baker, i.e. una replicación en formatos varios que reforzaba el

<sup>539</sup> Actualmente Gallery 305 que contiene arte medieval. Uno ingresa al Met por la 5th. Avenue y se encuentra con un gran hall (The Great Hall hoy día) rectangular alargado ante el cual se encuentran unas grandes escaleras que llevan al primer piso. Por sus laterales, se accede al llamado Main Hall por Hoeber.

<sup>540</sup> Hoeber. *Treasures of the Metropolitan Museum*, 13. “The edifice has an absorbing interest, not only to the student, but to the casual visitor”.

conocimiento de la obra original.<sup>541</sup> El Main Hall se mantuvo como el espacio central de exhibición de yesos. Hacia 1909, según otra fotografía (**Fig. 46**), se puede observar una notable reducción en la cantidad de ejemplares exhibidos y el desplazamiento del protagonismo de los calcos de carácter arquitectónico (aunque el Partenón y el Panteón seguían allí) por el privilegio de esculturas monumentales, entre las cuales la *VS* y su proa adquirieron un lugar central.<sup>542</sup>



**Figura 45.** *The Main Hall*, 1899. Publicado en: Hoeber, Arthur. *Treasures of the Metropolitan Museums*. New York: R. H. Russell Publisher, 1899, 15.

---

<sup>541</sup> Baker, “The Reproductive Continuum: Plaster Casts, Paper Mosaics and Photographs as Complementary Modes of Reproduction in the Nineteenth-Century Museum”.

<sup>542</sup> Ya en 1899 se registra que Paine sugirió reemplazar la “mezcla” de la sección del Hall 9 (o Main Hall) por la escultura del periodo helenístico de la Antigüedad y sugería que la *VS* debía colocarse en la pared occidental con su proa para tener “mayor efecto” que el del momento. Cfr. Informe de John A. Paine, “Report of the curator, Dept. of Casts. for the month July, 1899”, 31 de julio de 1899. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2772, Casts. Installation & exhibition.



**Figura 46.** *Installation of casts in the main hall of Wing A, 1909, 1909.* Publicado en: Picón, Carlos A., y Richard Daniel De Puma, eds. *Art of the classical world in the Metropolitan Museum of Art: Greece, Cyprus, Etruria, Rome.* New York; New Haven: The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, 2007, 5.

Para este momento, había sucedido un profundo cambio institucional al interior del Met: ante la muerte de Marquand en 1902 y Cesnola en 1904, desde 1905 iniciaron su dirección el dúo de John Pierpont Morgan (1837-1913)<sup>543</sup> como presidente y Robert W. de Forest (el vice-chairman del Special Committee) como secretario. El recambio implicó la persecución del “ideal de construir un museo verdaderamente enciclopédico”,<sup>544</sup> el establecimiento de una fuerte política de compra de originales,<sup>545</sup> la contratación de expertos *connoisseurs* para investigar y administrar la colección,<sup>546</sup> y

<sup>543</sup> Sobre la figura de Morgan y su relación con el Met cfr. Strouse, “J. Pierpont Morgan: Financier and Collector”; Molesworth, *The Capitalist and the Critic*.

<sup>544</sup> Peck y Freyda, “Art for All”, 51.

<sup>545</sup> En 1901 el Met recibió el legado de más de cinco millones de dólares que significó el aumento significativo de los fondos disponibles para adquisiciones y eliminó la necesidad de recaudar dinero a través de suscripciones.

<sup>546</sup> En 1906 se incorporó Roger Fry (1866-1934) como Curator of Paintings, quien desde una posición de experto se dedicó a autenticar y privilegiar la compra de pinturas *Old Masters*. Inclusive, su postura de *connoisseur* fue tal que fue uno de los fundadores y participantes más activos de la *Burlington Magazine*, dedicada a la investigación académica del arte europeo.

la profundización de la misión educativa del museo.<sup>547</sup> Otro hecho clave fue el traslado definitivo de Edward Robinson de Boston –la ciudad pigmeo según Cesnola y en la cual Robinson era director del Museum of Fine Arts– a Nueva York –la pirámide–. Se lo contrató como asistente y luego pasó a ser director del Department of Classical Art,<sup>548</sup> en paralelo a la salida de Paine y la anulación del Department of Casts.

En 1910, se publicó un *Catalogue of the Collection of Casts* que listaba 990 ejemplares presuntamente expuestos en las salas del ala norte del museo, cuya abrumadora mayoría pertenecía al arte griego antiguo. El prefacio de Robinson lejos estaba del tono celebratorio que hacía de los yesos en 1892 cuando era el Purchasing Agent del Special Committee y debía recaudar fondos. Antes bien, explicitaba que solo se reproducían dos imágenes de calcos (las maquetas del Partenón y el Panteón del Main Hall) por ser “únicos”, lo cual provee una pauta para afirmar que se detecta un viraje en la valoración de la categoría de copia en general.<sup>549</sup> En cuanto a la disposición de los yesos en las galerías, su crítica recaía sobre la insuficiencia y la falta de espacio:

La disposición de la colección deja, lamentablemente, mucho que desear, pero por el momento esta deficiencia es inevitable, debido a la insuficiencia del espacio en las galerías en las que necesariamente se apiña, así como a las malas condiciones de luz y las limitaciones de las superficies de las paredes en estas galerías.<sup>550</sup>

Aislados y en un sector aparte de las demás colecciones de originales, las galerías de calcos se distribuían según categorías estilísticas, y en el catálogo se indicaban las salas de exhibición correspondientes, que se reconstruyen en la **Ilustración 6**.

---

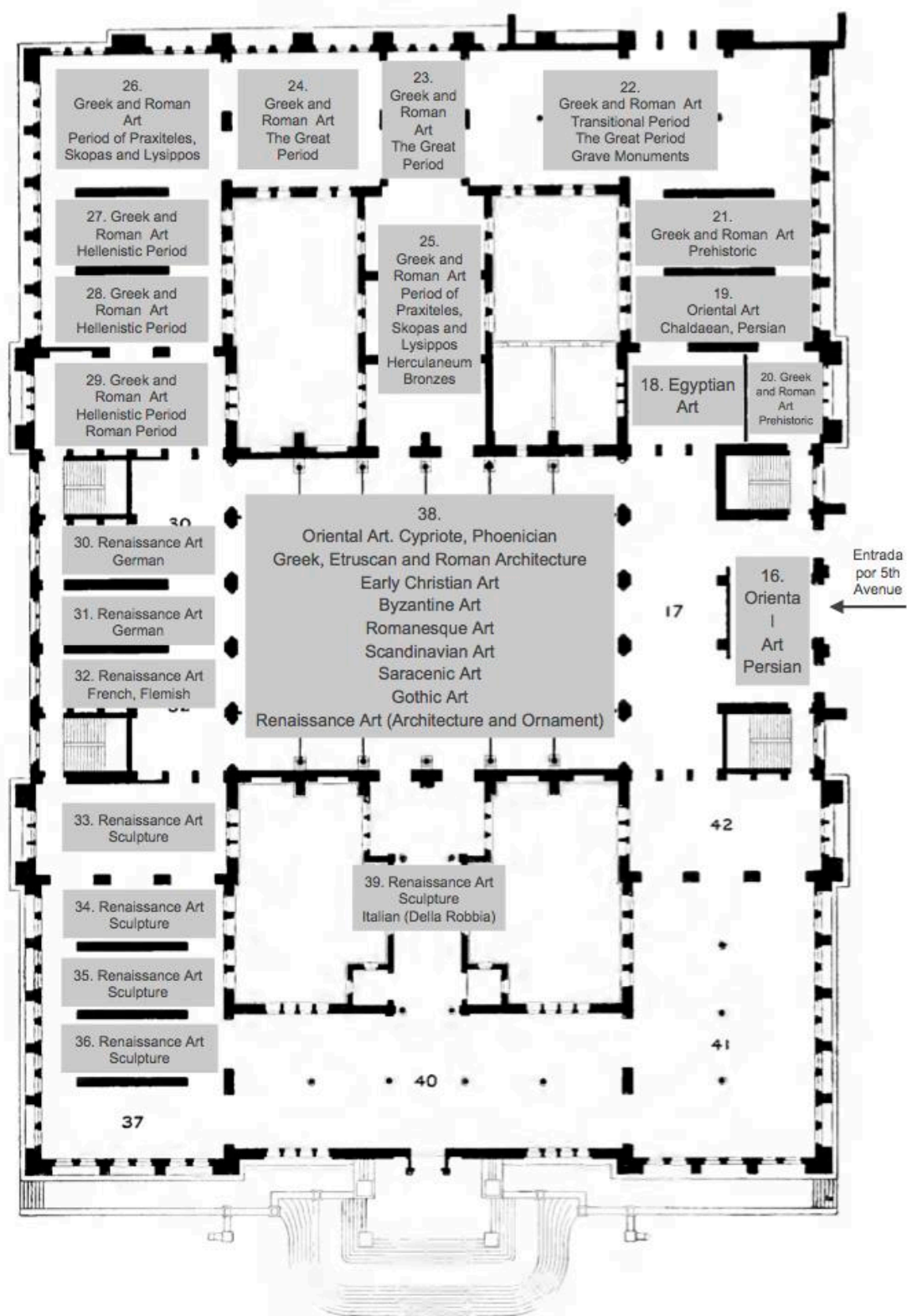
<sup>547</sup> Trask, *Things American*, 34.

<sup>548</sup> En 1910 Robinson fue nombrado director del Met. Luego de su partida de Boston, se puede detectar un viraje casi instantáneo en la valoración de la colección de calcos del Museum of Fine Arts, especialmente a través de los ataques de su secretario Benjamin I. Gilman (1852-1933). Afirmaba que los yesos lejos estaban de ser reproducciones exactas, que no era un procedimiento confiable y que bajo ningún concepto debían ser expuestos en los mismos espacios que los originales. Cfr. Gilman, Benjamin Ives. *Manual of Italian Renaissance Sculpture as illustrated in the collection of casts at the Museum of Fine Arts, Boston*. Boston: Museum of Fine Arts Boston, 1904, iv-vi y Gilman, Benjamin Ives. *Museum ideals of purpose and method*. Cambridge: Riverside Press, 1918, 156-60.

<sup>549</sup> Más aún, Wallach afirma que no hay evidencia que demuestre que durante sus dos décadas de ejercicio en el Met Robinson se haya opuesto o haya objetado la remoción de los yesos de las galerías del Met. Wallach, “The American cast museum: An episode in the history of the institutional definition of art”, 56.

<sup>550</sup> Metropolitan Museum of Art. *Catalogue of the Collection of Casts*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1910, vi. “The arrangement of the collection unfortunately leaves much to be desired, but for the present this shortcoming is unavoidable, owing to the inadequacy of space in the galleries into which it is necessarily crowded, as well as the poor conditions of light and limitations of wall-surface in these galleries”.





PLAN OF THE GALLERIES OF CASTS

**Ilustración 6.** Plano de las galerías de calcos reproducido en *Catalogue of the Collection of Casts*. Intervención de referencias cruzadas entre categorías estilísticas del catálogo con su indicación de ubicación de sala.

A través de la identificación de los tipos de calcos en cada sala se puede notar un doble carácter del espacio. El Main Hall funcionaba como un lugar de convivencia ecléctica entre ejemplares varios (dado especialmente gracias a divisiones por paneles en cada lateral del gran espacio). En simultáneo, se trazó un recorrido dirigido que iba desde la sala 16 de arte oriental y persa hasta la sala 36 del Renacimiento. La ruta lineal establecía lo que Bennett denomina una “caminata organizada como una práctica evolutiva” [*organized walking as evolutionary practice*]. Es decir, el museo, en tanto maquinaria narrativa [*narrative machinery*] escenificaba una ideología del progreso que secuenciaba el pasado hacia el presente y que el propio visitante encarnaba a través del recorrido.<sup>551</sup> Así, la disposición daba cuenta del tan buscado despliegue del relato canónico del arte universal y el público podía disfrutar de él en el curso de una tarde de visita al museo. Esta estrategia de exhibición puede ser considerada como una forma de ejercer el canon, i.e. poseer el relato completo –en yeso–. Pero el Met todavía debía concertar otra faceta canónica: el control sobre el flujo de las copias –ya fuera de sus originales escultóricos o de los de los demás–.

En una carta de 1908, desde el British Museum se enviaba un cuestionario sobre la organización de la venta del Met de calcos de esculturas antiguas.<sup>552</sup> Las preguntas eran las mismas que se le habían hecho al AMML (cfr. capítulo 3). Entre las respuestas, confeccionadas por Robinson, se explicaba que durante la anterior administración el museo había elaborado y comercializado calcos de originales propios y ajenos (sin ningún intermediario privado o externo), pero que en ese momento el repertorio estaba restringido a objetos de la propia colección.<sup>553</sup>

Si me pregunta mi opinión personal sobre el tema, le diría que no debe esperarse que un museo se ocupe de calcos de nada excepto objetos de sus propias colecciones; que estos deben hacerse con la mano de obra más hábil y con los procesos más mejorados que

---

<sup>551</sup> Bennett, *The birth of the museum*, 179–86. Como se ha notado en la introducción, el enfoque foucaultiano de Bennett hace que el acento de su análisis recaiga sobre la construcción del sujeto, en este caso como “sujetos progresivos” [*progressive subjects*] que encarnaban a través de la acción performativa del recorrido una ideología del progreso.

<sup>552</sup> Carta de Cecil Smith a Dear Sir, 15 de febrero de 1908. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2777 Casts. Moulding, sale & exchange. Inquiries, 1886-1925 (A-J).

<sup>553</sup> Carta de Edward Robinson a Cecil Smith, 28 de febrero de 1908. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2777 Casts. Moulding, sale & exchange. Inquiries, 1886-1925 (A-J).

se puedan obtener, a fin de fijar un estándar elevado para trabajos de este tipo; y que debería vender dichos yesos lo más cerca posible del precio de costo real.<sup>554</sup>

La respuesta desde Londres de Cecil Smith expresó un completo acuerdo sobre el juicio de Robinson y agregó que estas operaciones mercantiles bajo ningún concepto debía ser una búsqueda o una fuente de ganancias.<sup>555</sup> Por otra parte, la afirmación de Robinson revelaba que, si bien desde el Met se tenía la intención de cumplir con el doble requisito de la posesión de originales canónicos y el control sobre el flujo de sus copias, todavía tenía el obstáculo de tener que acudir a la reproducción de esculturas ajenas.

La idea de establecer un taller de vaciados o Casting Department surgió desde las reuniones del Special Committee en 1893. El plan requeriría de la suma de 4.000 dólares anuales para la provisión de materiales y la contratación de yeseros (*mouleurs* o *moulders*) dedicados a realizar moldes, los cuales “[constituirán] el capital de trabajo del que el Museo obtendrá sus ingresos anuales”.<sup>556</sup> Se calculaba que, los productores europeos obtenían de un solo molde alrededor de 100 ejemplares de esculturas de bulto (como la *Venus de Milo*) y hasta 600 de un busto –multiplicación que era sumamente problemática para la calidad de los calcos–. Por lo tanto, eventualmente, se podría obtener una ganancia del 100%. Lejos de no responder a un espíritu comercial –como Cecil Smith y Robinson pregonaban como ideal–, lo más atractivo de la empresa era la existencia de un potencial mercado norteamericano: “Hay cientos de universidades, bibliotecas, escuelas y museos a lo largo de Estados Unidos y Canadá. Muchos de ellos ya han expresado su voluntad de comprar calcos del Museo”.<sup>557</sup> La principal ventaja

---

<sup>554</sup> Carta de Edward Robinson a Cecil Smith, 28 de febrero de 1908. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2777 Casts. Moulding, sale & exchange. Inquiries, 1886-1925 (A-J). “If you ask my personal opinion on the subject, I should say that a museum ought not to be expected to deal in casts of anything except objects in its own collections; that these it ought to make with the most skillful labor and the most improved processes attainable, in order to fix a high standard for work of this kind; and that it ought to sell such casts at as near the actual cost price as possible”. A continuación Robinson aprovechaba para reprocharle al British Museum que Brucciani les había cobrado un 40% por sobre el precio de los yesos comprados en Londres por el embalaje, más que el doble que Francia, Alemania o Italia.

<sup>555</sup> Carta de Cecil Smith a Edward Robinson, 9 de marzo de 1908. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2777 Casts. Moulding, sale & exchange. Inquiries, 1886-1925 (A-J).

<sup>556</sup> Minuta de reunión, 26 de octubre de 1893, Special Committee on Casts, Minutes 1891-1895, 30. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Casts Collection Minute and Order Books. 1880s-1890s. “...will constitute the working capital from which the Museum will get its annual incomes”.

<sup>557</sup> Minuta de reunión, 26 de octubre de 1893, Special Committee on Casts, Minutes 1891-1895, 32. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Casts Collection Minute and Order

para la demanda local era el ahorro en los costos de transporte y derechos de aduana y la evitación del riesgo de que los yesos llegasen rotos o dañados. Así, realizado a imagen y semejanza del AMML de París y del Gipsformerei de Berlín,<sup>558</sup> el Met podría equipararse con aquellos museos-modelo que emulaba, ejercer el control sobre el flujo de copias (en Estados Unidos al menos), y gozar de sus ganancias económicas.

Todos los principales museos de Europa tienen un Casting Department y, aunque existe una animada competencia entre ellos, todos obtienen buenos ingresos. En este país nuestro Museo tiene todo el campo libre y no tenemos dudas de que cuando el Departamento esté en funcionamiento se recibirán más pedidos de calcos de los que el personal del Museo podrá suministrar.<sup>559</sup>

El taller se aprobó y se comenzó a instalar en 1895 en el subsuelo del ala este con el yesero Joseph Cicogna a la cabeza hasta 1930.<sup>560</sup> Una fotografía de fecha no determinada muestra al jefe del atelier trabajando en una cabeza egipcia junto con un asistente, en lo que parecen ser unas instalaciones básicas de solo una gran mesada de trabajo con los útiles necesarios en el espacio del subsuelo del museo, del cual hasta se pueden notar cañerías y circuitos eléctricos (**Fig. 47**). En este sentido, se puede detectar que la empresa nunca se terminó de concretar o de funcionar de manera sistemática. A pesar de haber confeccionado una serie de moldes,<sup>561</sup> por ejemplo desde el Annual

---

Books. 1880s-1890s. "There are hundreds of colleges, libraries, schools and museums throughout the United States and Canada. Many of them have already expressed their willingness to purchase casts from the Museum".

<sup>558</sup> Marquand, Henry G., y Luigi Palma Di Cesnola. «Report of the Trustees for the Year: 1896». *Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art*, n.º 27 (1896), 677.

<sup>559</sup> Minuta de reunión, 5 de noviembre de 1897, Special Committee on Casts, Minutes 1891-1895, 34. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Casts Collection Minute and Order Books. 1880s-1890s. "All the principal Museums in Europe have a casting department and although a lively competitions exists among them, nevertheless they all derive from it a good revenues. In this country our Museum has the whole field free and we have no doubt that when the Department is in operation more orders for casts will be received than the staff of the Museum will be able to furnish".

<sup>560</sup> Kellerman, *The Publications and Reproductions Program of the Metropolitan Museum of Art: A Brief History*, 14. No se ha identificado ningún estudio especializado sobre el taller de calcos del Met, aunque Kellerman en su investigación sobre las publicaciones y reproducciones del museo a partir de soportes y medios varios (catálogos, fotografías, etc.) establece un análisis sobre las estrategias que el Met adoptó para difundir una imagen del museo y de las colecciones propias. Allí, algunas páginas son dedicadas al taller de calcos y aportan valiosa información. También cfr. Howe, Winfred E. *A History of the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1913, 268.

<sup>561</sup> Según un documento de los archivos del Met, hacia 1897 se contaba con unos 100 moldes, cuyos costos ascendían a unos 3.200 dólares, siendo el molde del *Laocoonte* el más caro de 234,70 dólares, aunque luego se vendió por 90 dólares según el catálogo de ventas de 1901. Cfr. Libro de registro "List of moulds. Record of moulds. Inventory of moulds belonging to the museum 1897". MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Casts Collection Minute and Order Books. 1880s-1890s.

Report de 1898 se indicaba que todavía el museo no contaba con las instalaciones para hacer el trabajo a gran escala y que solo unas pocas órdenes habían sido completadas.<sup>562</sup>



**Figura 47.** *Molding Workshop showing at left Joseph Cicogna.* Publicado en: Kellerman, Regina Maria. *The Publications and Reproductions Program of the Metropolitan Museum of Art: A Brief History.* New York: Metropolitan Museum of Art, 1981, 27.

Recién en 1901, el museo publicó un catálogo de venta de calcos que ofertaba alrededor de 600 ejemplares varios. La oferta privilegiaba a la Antigüedad grecorromana, incluía piezas propias tales como la Marquand Collection, y ejemplares ajenos como un extenso repertorio del Partenón del British Museum y otras esculturas como el grupo de *Laocoonte* o la *Atenea Lemnia* (el *best seller* de Gerber). La nota introductoria expresaba que se abarcaban todas las más importantes obras maestras e

---

<sup>562</sup> Marquand, Henry G., y Luigi Palma Di Cesnola. «Report of the Trustees for the Year: 1898». *Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art*, n.º 29 (1898), 745.

inclusive que estaban disponibles ejemplares que no se exhibían en el museo,<sup>563</sup> lo cual apelaba a un criterio de exclusividad para el comprador, además de potencialmente introducir dichas obras a la esfera canónica a través de la reproducción. Este aspecto en algún punto fue una apuesta fallida dado que hubo una escasa demanda de este tipo de objetos. Al respecto, de Forest se quejaba *a posteriori* y atribuía la culpa a Cesnola – revelando una vez más las tensiones entre generaciones antagónicas al interior del Met– ya que: “muchos de los moldes elaborados por el General di Cesnola se vinculan a objetos no deseados por el pequeño museo o la escuela promedio. Estos claramente no deben conservarse”.<sup>564</sup> En este sentido, es claro que la oferta de yesos debía restringirse a la esfera canónica para encontrar una demanda ávida de consumirlo.

Por otro lado, desde el catálogo se aclaraba que un objetivo mayor de cultivo del gusto guiaba la iniciativa de vender calcos, pero la faceta comercial era rápidamente develada a partir del argumento de que los yesos neoyorkinos eran más baratos que los europeos como apelación de sus atractivos:

En armonía con el objetivo de este Museo de crear un mayor interés y cultivar un gusto más verdadero en temas estéticos y artísticos, los precios de los moldes aquí ofrecidos se han situado, en todos los casos, por debajo de los cotizados por fabricantes extranjeros.<sup>565</sup>

Así como se tuvo un comienzo incierto, el desarrollo del taller de calcos del Met también estuvo marcado por una imprecisión en sus políticas y su desarrollo, pero, a pesar de su inconsistencia, la práctica se mantuvo a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Kellerman, en uno de los pocos estudios que mencionan el organismo, reseña que a partir de 1913 sus tareas se concentraron en la conservación de la colección de yesos del museo y que se consolidó la tendencia de ofertar solo ejemplares de la propia colección, aunque cabe recordar que en ya en 1908 Robinson indicaba que la práctica comercial ya no se llevaba a cabo.<sup>566</sup>

---

<sup>563</sup> Metropolitan Museum of Art. *Sculptural Plaster-Casts. Reproduced by the Metropolitan Museum of Art from its own collection*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1901, 3.

<sup>564</sup> Carta de Robert de Forest a Edward Robinson y Henry W. Kent, 22 de enero de 1914. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2777 Casts. Moulding, sales & Exchange, General. “I realize that many of the moulds made by General di Cesnola relate to objects not desired by the average small museum or school. These clearly should not be kept”.

<sup>565</sup> Metropolitan Museum of Art. *Sculptural Plaster-Casts. Reproduced by the Metropolitan Museum of Art from its own collection*, 3. “In harmony with the aim of this Museum to create a larger interest and to cultivate a truer taste in aesthetic and artistic subjects, the prices of the casts here offered have, in every instance, been placed below those quoted by foreign makers”.

<sup>566</sup> Kellerman, *The Publications and Reproductions Program of the Metropolitan Museum of Art: A Brief History*, 15.

Uno de los indicadores más fuertes que apunta al “fracaso” del taller de calcos del Met se revela en una serie de cartas de 1912. El entonces Assistant Secretary Henry Watson Kent (1866-1948) le escribió a Mr. Caproni de (la ciudad-pigmeo de) Boston para preguntarle si pronto estaría visitando Nueva York (la ciudad-pirámide). La insistencia en la presencia del bostoniano-italiano tenía como motivo una oferta preferencial: la puesta en venta de un corpus de moldes del Met, dado que “como usted sabe, no hemos realizado ningún calco durante muchos años, y los moldes ahora ocupan valioso espacio de almacenamiento”.<sup>567</sup> La firma de P. P. Caproni & Brother estuvo establecida en Boston desde 1900, y se había consolidado como uno de los más importantes productores de yesos de la costa este de Estados Unidos. Como buen negociante, Caproni especuló sobre la posibilidad de adquirir el conjunto. Mostró cierto interés por los moldes o algún calco que sirviese de modelo, para finalmente descartar la oferta del museo dado que, curiosamente, los ejemplares ofertados de los “clásicos” (i.e. canónicos) no eran lo suficientemente demandados a nivel local:

Lamento decir que en el transcurso de nuestros muchos años de fabricación de calcos, encontramos muy poco estímulo para entrar en los clásicos y, de hecho, para hacer los costosos moldes de piezas y obtener lo mejor que sabemos, ya que no hay la suficiente demanda de esa calidad de bienes. Descubrimos que en la mayoría de los casos en los que se necesitan tales yesos, la persona que va a realizar la compra prefiere encargarlos en Europa.<sup>568</sup>

Por ende, se puede notar que no era que la demanda de yesos fuese inexistente sino que antes bien los talleres europeos mantenían la hegemonía sobre el mercado y complicaba la inserción de productores locales. Ellos, como contaba a continuación Caproni, a veces eran contratados para montar los yesos europeos a pesar de ser de menor calidad y de mayor precio que los estadounidenses.<sup>569</sup> Asimismo, para un comerciante privado como Caproni, la estrategia de venta dependía de una exaltación de

---

<sup>567</sup> Copia de carta de Henry W. Kent a Mr. Caproni, 4 de mayo de 1912. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2777 Casts. Moulding, sale & exchange. Inquiries, 1886-1925 (A-J). “As you are aware, we have not made any casts for a good many years, and the molds are now occupying valuable storage space”.

<sup>568</sup> Carta de Pietro Caproni a Henry W. Kent, 29 de mayo de 1912. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2777 Casts. Moulding, sale & exchange. Inquiries, 1886-1925 (A-J). “I am sorry to say that in the course of our many year of cast making, we find very little encouragement to go into the classics and in fact to make the expensive piece moulds and turn out the best that we know how as there is not enough demand for that quality of goods. We find that in most every case where such casts are needed the person who are to make the purchase prefer to order them from Europe”.

<sup>569</sup> Carta de Pietro Caproni a Henry W. Kent, 29 de mayo de 1912. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C2777 Casts. Moulding, sale & exchange. Inquiries, 1886-1925 (A-J).

calidad tanto de los yesos como de sus moldes, los cuales, supuestamente habían sido obtenidos por Caproni en persona a través de sus viajes por los principales museos de Europa.<sup>570</sup> Uno de sus catálogos de venta explicaba que: “nuestros calcos son de modelos importados, hechos directamente de los originales, que es el secreto de su conocida excelencia, además de la perfección de la ejecución en la reproducción”.<sup>571</sup>

Además de dar cuenta de la competencia local que generaba una serie de tensiones y hasta rivalidades entre lo privado y público, Nueva York y Boston, pirámides y pigmeos, por ejercer el canon desde el control comercial sobre el flujo de las copias, el vínculo Met-Caproni permite cotejar un último aspecto: la modalidad de exhibición de los yesos en tanto mercancías. La edición de 1901 del catálogo ilustrado de la firma incluía una serie de imágenes del interior de dos sedes de venta ubicadas en las calles Washington y Newcome de Boston (**Figs. 48.a-48.e**). En vez de plantear un recorrido evolutivo a la manera del Met, en Caproni se llevaba al extremo el criterio de atiborramiento a través de la disposición de los blancos yesos contra negras paredes ordenados por el tamaño del objeto que determinaba su categoría (reducciones, bustos, bulto, etc.). Más aún, el trazado se puede examinar a partir de ejemplares de múltiples, por ejemplo la *VS*: en la Section of First Antique Room se encontraba el conjunto monumental con su galera, de la cual en la imagen se ve su punta en el ángulo inferior derecho (**Fig. 48.a**); la Section of Main Hall de esculturas de bulto tenía otra *VS* en tamaño natural posada sobre un pedestal sobre-elevado a punto tal que sus alas prácticamente tocaban el techo (**Fig. 48.b**); una *VS* reducida se colocó sobre una columna en el medio de la entrada al Central Room (**Fig. 48.c**); en el Room of Small Casts una segunda reducción de la *VS* junto con su galera proporcional estaba sobre una mesada y se oponía otra *VS* y proa de menor tamaño (**Fig. 48.d**) que, también se veía desde un ángulo frontal coronando una multiplicidad de pequeños yesos (**Fig. 48.e**).

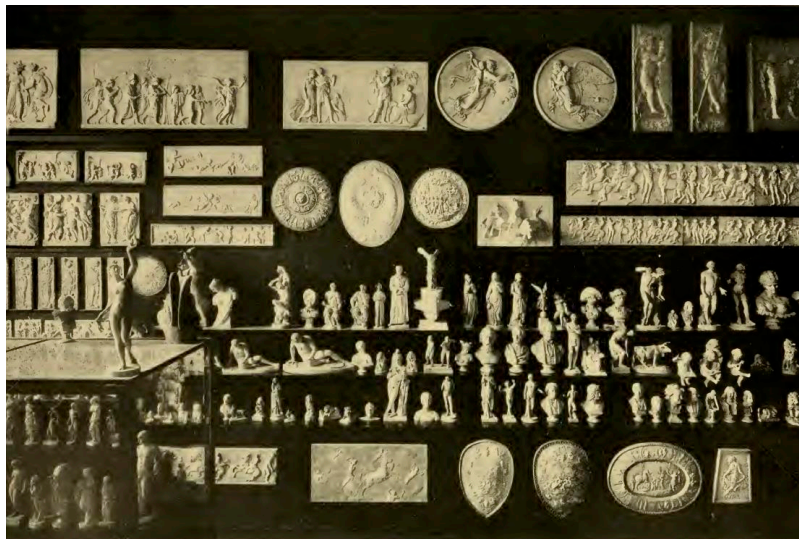
---

<sup>570</sup> Born, “The Canon Is Cast: Plaster Casts in American Museum and University Collections”, 11. No obstante, cabe atisbar que dada la dinámica de obtención de moldes que hemos examinado a lo largo de la tesis, las posibilidades de que Caproni en efecto hubiese obtenido él mismo los moldes es sumamente improbable. Por ejemplo, la publicación del College Art Association que halagaba a August Gerber (cfr. capítulo 4) decía que Caproni realizaba calcos de calcos (*surmoulages*). Cfr. «On Reproductions for the College Museum and Art Gallery: David M. Robinson, John Hopkins», 17.

<sup>571</sup> P. P. Caproni & Brother. *Catalogue of Plaster Reproductions from Antique, Medieval and Modern Sculpture. Subjects for Art Schools*. Boston: P. P. Caproni & Bro., Inc., 1911, 4. “Our casts are from imported models, made directly from the originals, which is the secret of their known excellence, apart from the perfection of workmanship in reproduction”.





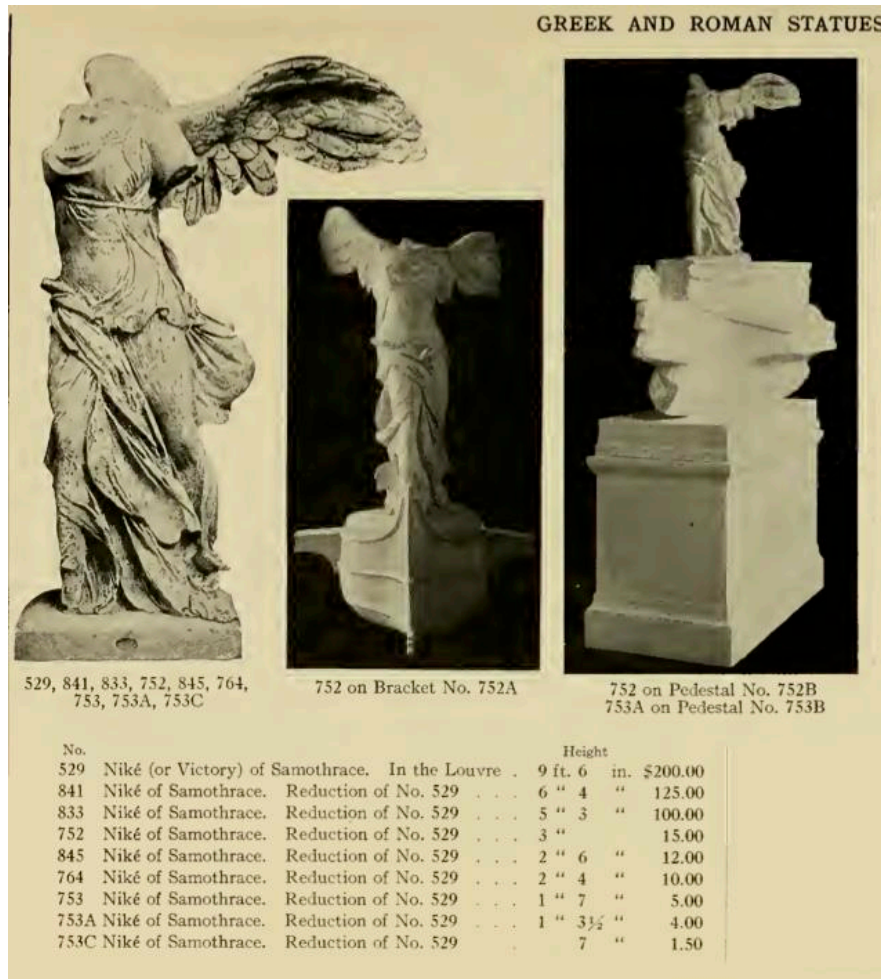


**Figura 48.** a. *Plate II. Caproni's galleries, section of first Antique room, 83.* b. *Plate IV. Caproni's galleries, section of main hall, 85.* c. *Plate X. Caproni's galleries, section of central room, showing modern busts, 91.* d. *Plate XI. Caproni's galleries, room of small casts, 92.* e. *Plate XII. Caproni's galleries, section of room of small casts, 93.* Fotografías. Publicado en: P. P. Caproni & Brother. *Catalogue of Plaster Cast Reproductions from Antique Medieval and Modern Sculpture. Subjects for Art Schools.* Boston: The Barta Press, 1901. Fuente: archive.org

Insertos en el proceso de mercantilización, los calcos debían exponerse en su multiplicidad y variedad. Más era mejor en un doble aspecto: en cuanto a la proliferación de objetos múltiples, ya sea decenas de bustos o casi un centenar de reducciones, pero también en cuanto al despliegue de variaciones de un mismo ejemplar como las cinco *VS*. Al interior del catálogo se listaban cuatro versiones de *VS*,<sup>572</sup> que

<sup>572</sup> P. P. Caproni & Brother. *Catalogue of Plaster Cast Reproductions from Antique Medieval and Modern Sculpture. Subjects for Art Schools.* Boston: The Barta Press, 1901, 9-10.

hacia la edición de 1913 aumentaron a nueve; desde el tamaño del original por 200 dólares a otra de 18 cm. por 1,5 dólares y con la opción de añadir la galera y un pedestal extra (Fig. 49).<sup>573</sup> Así, todo apuntaba hacia el fin último que era la comercialización.

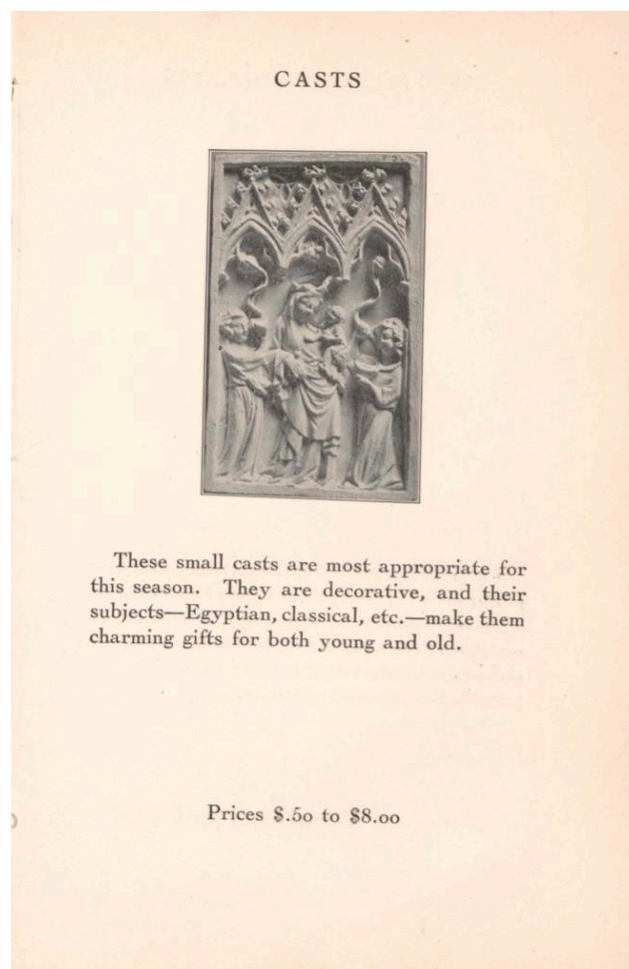


**Figura 49.** *Greek and Roman statues*, 1913. Publicado en: P. P. Caproni & Brother. *Catalogue of Plaster Reproductions from Antique, Medieval and Modern Sculpture. Subjects Suitable for Schools, Libraries and Homes*. Boston: P. P. Caproni & Bro., Inc., 1913, 15. Fuente: archive.org

En cambio, en el contexto del museo, cuando el calco era un objeto de exhibición que se insertaba en el ámbito que por antonomasia alienaba la condición mercantil de los objetos, la reproductibilidad se anulaba. Allí, uno de cada ejemplar era suficiente. Había una sola *VS* que en todo caso se movía en el espacio. Cada yeso adquiriría un

<sup>573</sup> P. P. Caproni & Brother. *Catalogue of Plaster Reproductions from Antique, Medieval and Modern Sculpture. Subjects Suitable for Schools, Libraries and Homes*. Boston: P. P. Caproni & Bro., Inc., 1913, 15.

carácter de unicidad, porque la serialidad que se activaba era la de la construcción del pasado del relato canónico. En el caso del Met, la abundancia de yesos disponibles para la exhibición no pudo corresponderse con un espacio que pudiese contener el corpus. No obstante, la atribución de la mayoría de un ala del museo logró establecer una modalidad de exposición que desplegaba lo que fue considerado como un canon universal del arte. En paralelo, el Met persiguió ejercer el canon a través de un intento de control sobre el flujo de las copias con el establecimiento de su propio taller de vaciados. Fue un proceso con múltiples dificultades y falta de concreción, en gran medida porque procuraron vender originales de su propia colección que carecían de un estatuto canónico, de modo que hubo una baja demanda de sus yesos. En ese sentido, asistimos a una dificultad contraria a la que tenía el AMML: mientras que el taller parisino tenía una sobredemanda de sus originales, el Met careció por completo de ella.



**Figura 50.** *Casts*, 1923. Publicado en: Metropolitan Museum of Art. *Christmas gifts, suggestions, and hints*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1923.

Al final, la práctica de vender calcos por parte del Met se restringió a pequeños yesos disponibles en el Information Desk del hall de entrada hasta fines de 1920.<sup>574</sup> Por ejemplo, una curiosa publicación de 1923 sugería una serie de obsequios de navidad para adquirir desde el museo, e incluía calcos como “encantadores presentes tanto para los jóvenes como para los mayores” (**Fig. 50**).<sup>575</sup> Esto marca la pauta de que la oferta se dirigió casi por completo al público general y que los yesos del Met adoptaron un carácter similar al de un *souvenir*. Entonces, la venta de calcos desbordó por completo la esfera artística institucionalizada, llevando casi al extremo la idea de vulgarización del canon desde una dinámica comercial, problemática que, como se analizó en el capítulo 3, fue evaluada en términos peyorativos por un importante sector de la historiografía sobre el tema. En el desenlace del proceso, los yesos neoyorkinos volvieron a estar insertos en un proceso de mercantilización y fue a través de esta dinámica de tensiones y problemáticas que los calcos fueron instrumentalizados en pos de hacer de Nueva York, una pirámide en el valle.

### **Yesos del canon universal para el futuro nacional (Buenos Aires, Santiago de Chile y Montevideo)**

Si en Nueva York la colección de yesos del Met se insertó en un complejo entramado para hacer del museo un “Coloso del Arte” y de la ciudad una “pirámide del valle”, en algunas capitales sudamericanas como Buenos Aires, Santiago y Montevideo se presentó otro tipo de dinámica de instalación y exhibición de calcos. A principios del siglo XX, estas ciudades se hallaban inmersas en un proceso de modernización, desarrollo económico y en vista de festejos de centenarios de independencia o importantes fechas patrias (Argentina – mayo 1910, Santiago – septiembre 1910, Montevideo – agosto 1925<sup>576</sup>). En los campos artísticos locales, esto se tradujo en un fuerte impulso de institucionalización y en una consolidación de la asociación entre el

---

<sup>574</sup> Kellerman, *The Publications and Reproductions Program of the Metropolitan Museum of Art: A Brief History*, 19.

<sup>575</sup> Metropolitan Museum of Art. *Reproductions on sale of objects in the collections: a cyclopedia of information*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1929.

<sup>576</sup> Este último no es analizado en su especificidad en la tesis. No obstante, cabe mencionar que en el ámbito artístico, la capital uruguaya recibió eventos relativos a los Centenarios de sus vecinos, en particular la Exposición Internacional de Arte del Centenario. En relación con esto, cabe mencionar el trabajo de Boone quien, a través del análisis del envío estadounidense, hace un estudio comparativo de las tres ciudades y provee un interesante examen de los diálogos e intercambios culturales y diplomáticos establecidos entre el cono sur americano y Estados Unidos. Cfr. Boone, “The 1910 Centenary Exhibition in Argentina, Chile, and Uruguay. Manufacturing Fine Art and Cultural Diplomacy in South America”.

concepto de arte y el de progreso y civilización. En términos de Malosetti Costa, implicaba “la adquisición de un capital simbólico”,<sup>577</sup> que ubicaría a cada nación en un lugar destacado del mundo y convertiría a cada ciudad, en una “ciudad faro”.

Respecto a las colecciones de calcos, los museos de cada ciudad –Museo Nacional de Bellas Artes (1896) de Buenos Aires, Museo de Bellas Artes (1880) de Santiago y el Museo Nacional (1837), luego Museo de Bellas Artes (1911) de Montevideo– caracterizaron la posesión de yesos como una necesidad institucional y llevaron a cabo campañas y procesos de adquisición, de los cuales se analizó el de Buenos Aires. Ahora bien, la llegada de estos yesos a tierras sudamericanas implicó la posibilidad de poder exhibir el canon mayormente europeo a nivel local, en paralelo al despliegue de una serie de estrategias de consolidación del arte nacional. El objetivo de esta sección es examinar cómo los calcos se insertaron en esta lógica y fueron un eficaz recurso de instrumentalización del canon a través de su integración con un nuevo actor: la escultura nacional del pasado reciente y contemporáneo.<sup>578</sup> Así, se generó un engranaje pasado-presente-futuro que procuraba incorporar al arte nacional en el canon universal, al menos desde los relatos construidos al interior de la institución y para con su campo artístico local. No obstante, así como se examinó que para el Met de Nueva York, el ejercicio del canon estuvo signado por dificultades de todo tipo y en los casos sudamericanos también se identifican una serie de tensiones.

---

<sup>577</sup> Malosetti Costa, “Eduardo Schiaffino: La modernidad como proyecto”, 7. Malosetti hace referencia a la Argentina en su argumentación pero podría trasladarse a Chile y Uruguay.

<sup>578</sup> En este sentido, cabe mencionar el estado del arte generado desde las instituciones. Primero, se identifica una tendencia a analizar la exhibición de calcos y la de obras de arte originales como dos entidades aparte. Por ejemplo, es notorio que el catálogo de exhibición del MNBA *Memoria de la escultura* (2013) desdoble en capítulos separados las compras de Schiaffino de calcos y las de escultura argentina pero que ninguna de las obras del catálogo sea un calco. Corsani, “Educar, difundir, conservar. Eduardo Schiaffino y la escultura argentina en el Museo Nacional de Bellas Artes (1895-1910)”; Melgarejo, “Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor”. Segundo, se considera la colección de yesos como un episodio dentro de la historia general de la colección. Desde el MNBA(CH) de Chile, el Museo de Copias se integra en forma de apartado a relatos más abarcadores de la colección escultórica, y para el caso de la exhibición *Tránsitos* (2016), en el catálogo se publicaron ejemplares de yesos en las mismas páginas que esculturas originales. Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, *Tránsitos. Colección de esculturas MNBA*; Zamorano Pérez y Herrera Styles, *Museo Nacional de Bellas Artes: Historia de su Patrimonio Escultórico*. En Montevideo, tanto las historias del MNBA(URU) de Pivel Devoto y Laroche mencionan valiosas fuentes sobre la colección de yesos, aunque el análisis se mantiene en el género de una crónica o reseña histórica. Laroche, *El Museo Nacional de Bellas Artes. Apuntes para su historia*; Museo Nacional de Bellas Artes, *Catálogo descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes*. Si bien estas investigaciones mencionan la posición de estos objetos al interior de los museos y en general se exalta la finalidad pedagógica de los yesos, todavía es un área de vacancia examinar las estrategias de exhibición e integración de los calcos con el resto de las colecciones y su incidencia sobre la construcción de un canon artístico.



**Figura 51.** No. 24 Foto del Álbum del Museo, [ca. 1906]. Fotografía. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino, Buenos Aires.

Buenos Aires, junio de 1908 (**Fig. 51**). Una vista del interior de una sala con paredes ocupadas por una gran cantidad de pinturas contenía en su centro un calco del *Auriga de Delfos* o como se lo llamó en el momento, el *Auriga vencedor*. El solemne jinete de estilo severo de la Antigüedad griega descansaba sobre un alto pedestal de madera y una base, mientras unas señoras porteñas, entre las cuales una no pudo evitar mirar y sonreír para la cámara fotográfica, charlaban y visitaban las instalaciones. Se trataba de la sala XVI del MNBA en su sede en los locales del Bon Marché, y la ocasión era el VI Ensanche del museo.

Inaugurada el 30 de junio de 1908, la exposición presenta un primer muestreo de la exhibición de calcos en el museo argentino. Como analiza Melgarejo, el director Schiaffino intentó aprovechar al máximo el espacio y exponer la totalidad de las piezas adquiridas en su campaña de compras en Europa.<sup>579</sup> Cabe recordar, esta campaña abarcó

---

<sup>579</sup> Melgarejo, “Eduardo Schiaffino curador: la Exposición Adquisiciones de 1906”, 22.

una variada gama de obras de arte y no exclusivamente copias. El catálogo del VI Ensanche listaba unas 150 nuevas obras en el museo (entre ellas pinturas, grabados, medallas, acuarelas, muebles, entre otros), de las cuales solo 14 eran calcos,<sup>580</sup> apenas el 9,3% del corpus total.<sup>581</sup> No obstante, a pesar de la baja presencia de yesos en relación con el resto de la colección, no es un indicador menor que el encuadre de la fotografía analizada hacía de un yeso el protagonista compositivo de la imagen. Además, la imagen se convirtió en uno de los referentes visuales del museo en su primera época.<sup>582</sup> También en la portada del pequeño catálogo de la exposición se reproducía otra vista de la sala con el *Auriga vencedor* adquirido al AMML (**Fig. 52**).<sup>583</sup>

---

<sup>580</sup> Ellos eran: 40. Grecia, *El Auriga vencedor*, de Delfos (477 años antes de J. C.), 87. *Busto de una princesa* (Francia, siglo XVIII), 115. René Saint-Marceaux, *El génio guardando el secreto de la tumba* (contemporáneo), 116. Bernardo Rossellino, *Madona y el niño* (siglo XV), terracotta de Signa calco, 117. Andrea Della Robbia, *Niño fajado*, 118. Andrea Della Robbia, *Niño fajado*, 121. Claude Michel Clodion, *Primavera*, 127. Jean Jacques Caffieri, *Busto de Jean Rotrou*, 128. Germain Pilon, *Mater dolorosa*, 133. Francia, *Rey mago, negro*, 135. Jean Antoine Houdon, *Busto de joven desconocido*, 144. Claude Michel Clodion, *Otoño*, 151. Italia, *Busto de una dama* (siglo XV), 157. Signa, *Sitial etrusco*. Cabe aclarar que desde el propio catálogo se incluye la etiqueta de “calco” para estas obras.

<sup>581</sup> Catálogo Museo Nacional de Bellas Artes, “VI Ensanche, Adquisiciones de 1906, efectuadas en Europa por la Dirección”, junio de 1908. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

<sup>582</sup> La fotografía se reprodujo en múltiples ocasiones, por ejemplo, durante el cincuentenario de la institución en 1945, fue publicada en más de un artículo periodístico y hasta el día de hoy aparece frecuentemente. Solo por nombrar algunas referencias cfr. «El Museo de Bellas Artes». *Caras y Caretas*, n.º 510 (11 de julio de 1908); «Cumple medio siglo de vida el Museo Nacional de Bellas Artes». *La Razón*. 8 de julio de 1945; «Mañana se cumplirá el cincuentenario de la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes». *La Nación*. 15 de julio de 1945 y Museo Nacional de Bellas Artes, *120 años de bellas artes*, 30.

<sup>583</sup> Cabe mencionar que en algunas epístolas intercambiadas entre Schiaffino y August Gerber se barajó la posibilidad de comprarle a él una versión patinada y restaurada con ambos brazos del *Auriga*, pero se optó por la adquisición al Louvre. También es interesante notar que en el catálogo se mencionaba al museo como parte de la información de la obra, lo cual permite reafirmar la idea de que el Louvre logró establecer cierto monopolio sobre la venta de las reproducciones del *Auriga*, a pesar de no ser la institución dueña del original (cfr. capítulo 1).





**Figura 52.** Sala XVI, 1908. Publicado en: Museo Nacional de Bellas Artes. *VI Ensanche. Adquisiciones de 1906 efectuadas en Europa por la dirección*. Buenos Aires, 1908, portada. MNBA, Fondo Schiaffino, Buenos Aires.

Asimismo, por un lado, cabe notar que todos los ejemplares de las nuevas salas eran de arte europeo (con la excepción de dos obras de armenios) y que el arte argentino se exhibía en otros espacios. Por ejemplo, la reciente adquisición de un importante corpus de esculturas de Francisco Cafferata, considerado como “el primer escultor argentino”, se encontraba en la entrada del museo.<sup>584</sup> Por otra parte, Schiaffino introdujo una novedad en la exhibición: en vez de adoptar un criterio de ordenamiento cronológico, la división elegida fue por géneros –se distinguían las secciones de pintura religiosa, retratos, paisaje y desnudo–, razón por la cual Melgarejo argumenta que el eje central de la exposición fue la ausencia de escuelas artísticas.<sup>585</sup>

Se puede agregar otra clave de análisis sobre los criterios curatoriales de Schiaffino: el pasado y el presente formaba un conjunto integrado. Esto es notado por Melgarejo como el establecimiento de una línea de continuidad que evidenciaba un esquema progresivo de los estilos.<sup>586</sup> Sin embargo, se puede alegar que en vez de un *continuum*, se generaron abruptos saltos temporales en la exposición de Schiaffino, dados por

---

<sup>584</sup> Corsani, “Homenaje a Francisco Cafferata, ‘Primer escultor argentino’”. De Eduardo Schiaffino a Benito Quinquela Martín”, 508.

<sup>585</sup> Melgarejo, “Eduardo Schiaffino curador: la Exposición Adquisiciones de 1906”, 23.

<sup>586</sup> Melgarejo, 25.

ejemplo entre la presunta data de elaboración del *Auriga* en el 477 a.C. (indicada en el catálogo) y la pintura simbolista de pocos años atrás. Más aún, hasta se puede poner en tela de juicio la asociación entre el *Auriga* y el pasado antiguo dado que la escultura era un reciente descubrimiento arqueológico y su calco en ese momento era exhibido en un espacio central de las escaleras Daru del Louvre (cfr. capítulo 6). De modo que, una interpretación más minuciosa de su inclusión indica que también establecía una ingenioso guiño de referencia a las novedades del presente.

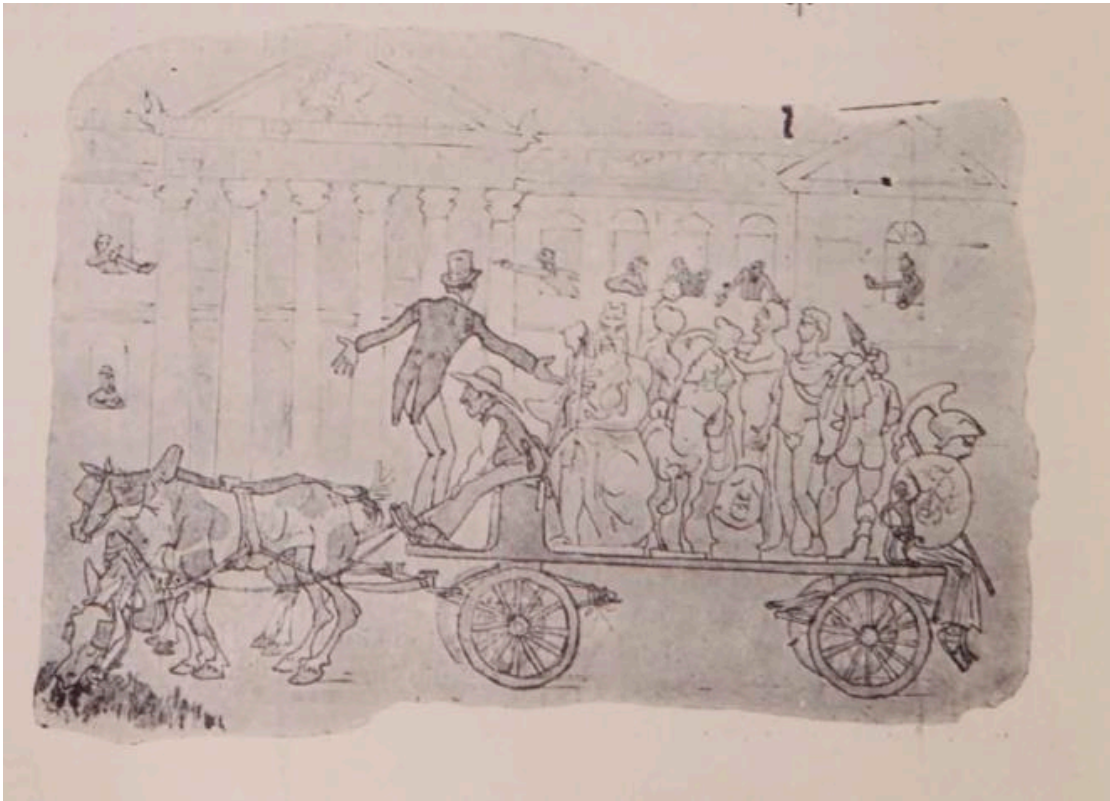
El pequeño muestreo de yesos de 1908, más allá de haber sido halagado por la prensa, lejos estuvo de responder a un ideal de exhibición. Uno de los mayores pesares era la falta de un local adecuado y espacioso. En relación con esto, cabe notar que la mayoría de los calcos arribados entre 1906 y 1907 todavía se hallaban en la planta baja del Palacio correspondiente a la Cámara de Diputados y a la espera de un espacio de exhibición, cuestión que Schiaffino no dejó de resaltar en el discurso de inauguración del VI Ensanche a través de la enumeración de todas las promesas en yeso que se encontraban a la espera de convertirse en objetos museales:

Aquí falta el museo de escultura, del que no veis sino algunos calcos aislados: el gran contingente, que cuenta ya con la *Victoria de Samotracia*, el *Mausoleo de Lorenzo de Médici*, el *Moisés*, la *Pietá*, de Miguel Angel; las principales obras de la estatuaria griega, las obras maestras del Renacimiento y de la época moderna, están encajonadas á la espera de mejores días para el museo [sic].<sup>587</sup>

Afortunadamente, la espera por salir a la luz de la exhibición de los yesos pronto se acabaría gracias al traslado del MNBA del Bon Marché a su nueva sede: el Pabellón Argentino en Plaza San Martín.

---

<sup>587</sup> “Inauguración de nuevas salas en el Museo Nacional de Bellas Artes”, La Argentina, julio de 1908, 8.



**Figura 53. a.** Fragmento, página 20, **b.** Fragmento, página 21. Publicado en: «El Museo de Copias o la Odio-sea de Alberto Mackenna. Monologo de el mismo». *Pluma y Lápiz*, n.º 43 (18 de septiembre de 1901), 20-21. Fuente: Memoria Chilena

Santiago, septiembre de 1901 (**Fig. 53.a**). Una caricatura publicada en la popular *Pluma y Lápiz* mostraba la secuencia de un ilustre hombre de traje y sombrero sobre un

carro tirado por caballos que arrastraba una multitud de... calcos escultóricos.<sup>588</sup> Entre ellos, una Atenea desgana, un centauro, un Apolo Belvedere y un Moisés de Miguel Ángel se paseaban por la ciudad mientras que varios sujetos desde los edificios proferían gestos de rechazo. La “Odio-sea”, título de la caricatura, era el fruto de la frustración del protagonista por no poder darle “una casa para mis dioses”, cuya irresolución culminó en “una tunda tal que lo dejaron por muerto” (Fig. 53.b).<sup>589</sup>

El personaje en cuestión era el periodista santiaguero Alberto Mackenna Subercaseaux (1875-1952), quien proyectó y llevó a cabo la campaña de compras de yesos para el MNBA(CH).<sup>590</sup> El proyecto de Mackenna para dotar de yesos al Museo de Bellas Artes,<sup>591</sup> se ejerció desde su promoción en la arena pública a partir de la pronunciación de discursos en espacios culturales y la publicación de escritos en la prensa, que luego fueron compilados en su libro *Luchas por el arte* (1915). En una conferencia del Ateneo en mayo de 1899, presentó el estado embrionario del Museo de Copias.<sup>592</sup> Inspirado por los “fulgores del pasado” mientras en Roma, Mackenna junto con algunos compatriotas relataba que concibió el proyecto en términos de una

---

<sup>588</sup> “El Museo de Copias o la Odio-sea de Alberto Mackenna. Monologo de el mismo”, *Pluma y Lápiz*, n.º 43, 18 de septiembre de 1901, 20-21. La fuente también se reproduce en: Zamorano Pérez y Herrera Styles, *Museo Nacional de Bellas Artes: Historia de su Patrimonio Escultórico*, 108; Gallardo Saint-Jean, *Museo de Copias*, 104-7; Madrid, “Alberto Mackenna Subercaseaux: viajero ilustrado”, 59.

<sup>589</sup> «El Museo de Copias o la Odio-sea de Alberto Mackenna. Monologo de el mismo», 21.

<sup>590</sup> El estado del arte sobre la colección chilena se conforma por una serie de estudios. Cabe destacar como principal referente la compilación de documentos a cargo de Ximena Gallardo Saint-Jean titulada *Museo de copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglos XIX y XX* (2015) cuyo objetivo fue dar a conocer y analizar a través de sus ensayos introductorios y notas aclaratorias un corpus de fuentes que son consideradas clave para la historia de la colección. Gallardo plantea la hipótesis del Museo de Copias como un proyecto moderno y discute con la historiografía que calificó la empresa de anacrónica. El ya mencionado catálogo de la exhibición de *Tránsitos*, además de realizar un estudio crítico e histórico de la colección chilena a partir de su circulación y presenta los resultados de investigación de un proyecto de rescate, catalogación y restauración del acervo de calcos escultóricos. En cuanto a los procesos de institucionalización del campo artístico santiaguero y la formación de los artistas, cabe mencionar el libro *Del taller a las aulas* con un exhaustivo estudio de los múltiples espacios dedicados a estas tareas. Por último, cabe mencionar la ponencia de Madrid que recupera la figura de Subercaseaux a partir de su vinculación con el sistema del arte y sus viajes. Cfr. Gallardo Saint-Jean, *Museo de Copias*; Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, *Tránsitos. Colección de esculturas MNBA*; Berríos et al., *Del taller a las aulas*; Madrid, “Alberto Mackenna Subercaseaux: viajero ilustrado”; Gallipoli, “Reseña, Ximena Gallardo Saint-Jean, Museo de Copias.”

<sup>591</sup> La colección fundacional del Museo de Bellas Artes tenía copias en su corpus, aunque en su mayor parte de pintura. En relación con la primera etapa del museo, de la Maza argumenta que se privilegió un principio organizacional educativo en el cual se ponderaba el “valor” de las obras en tanto modelos, independientemente de su estatuto de copia u original. No obstante, a partir del traslado del museo a la sede en el Partenón (1885) y la creación de la Comisión de Bellas Artes (1887) se gestó un proceso de cambio de valoración de la colección que pasó a ser considerada como un “colección mamarracha”. En este sentido, es interesante pensar que una década después el Estado chileno se encontraba otra vez contemplando la adquisición de copias como una política necesaria. Cfr. de la Maza, *De obras maestras y mamarrachos*, 91-130.

<sup>592</sup> También disponible en Gallardo Saint-Jean, *Museo de Copias*, 73-82.

necesidad cuya realización permitiría que “surja de súbito, una gloriosa generación de artistas, enamorados de lo bello y ambiciosos por escalar las alturas del arte”.<sup>593</sup> Más aún, la materialización de ese prometedor futuro (activado por la contemplación del pasado) era sumamente accesible:

Y la solución de este patriótico deseo la veíamos tan fácil, tan realizable. Bastaba con adquirir en Italia una colección de copias en yeso de las esculturas clásicas, para tener entre nosotros una muestra de las más bellas producciones del pasado. Esta adquisición demandaba un gasto insignificante en consideración, no solo a la importancia de la obra, sino en cuanto al valor material que ella tiene en sí.<sup>594</sup>

Una vez aprobado un presupuesto de 30.000 pesos moneda nacional, desde Europa se comenzaron a colocar las órdenes de compras de yesos. El taller de Signa en Florencia fue privilegiado, aunque también se registraron pedidos al Louvre. Desde la selección, algunos intermediarios chilenos del exterior adelantaron la idea de un criterio de ordenamiento cronológico de grandes obras, por ejemplo en Roma se indicó haber “...escojido unicamente aquellas obras que son de merito universalmente reconocido y que ordenadas cronologicamente pueden dar, tambien á los profanos, una idea exacta del desarrollo del arte y de la potencialidad artistica de los mas celebres escultores [sic.]”.<sup>595</sup>

Ahora bien, si en principio desde la administración estatal no se presentaron obstáculos ante el otorgamiento de fondos y la autorización de las compras, la verdadera “Odio-sea” comenzó una vez arribada la flota de yesos a la ciudad de Santiago. Justamente, era la carencia de espacio de exhibición lo que parodiaba la caricatura de *Pluma y Lápiz* a través de la victimización de Mackenna como un Odiseo que lucha por no dejar vagabundos a “sus dioses” y va a contra-corriente de la falta y negación de oportunidad de “darles una casa”. Unos meses posteriores a la publicación de la caricatura, la revista pasó del tono irónico y burlón a una fuerte denuncia con una dosis de sarcasmo ante la falta de una respuesta oficial sobre el destino final de los yesos:

---

<sup>593</sup> Mackenna Subercaseaux, Alberto. *Luchas por el arte*. Santiago de Chile: Soc. Imprenta-Litografía «Barcelona», 1915, 7.

<sup>594</sup> Mackenna Subercaseaux, 8.

<sup>595</sup> Carta de Luis Santos Rodríguez, Consulado General de Chile en Italia al Ministro de Instrucción Pública de la República de Chile, 1 de julio de 1901. ARNAD, Ministerio de Educación, vol. 1487. El mismo sujeto confeccionó un listado inicial de calcos para el Museo de Copias que conforma uno de los documentos clave dado que no hay registros ciertos sobre los ejemplares que finalmente arribaron a Chile. Gallardo Saint-Jean reconstruye el documento y aporta valiosa información complementaria sobre este corpus inicial. Gallardo Saint-Jean, *Museo de Copias*, 89–101. Según *Tránsitos*, de esta colección que llegó a estar constituía por 550 ejemplares, en la actualidad se conservan solo 40. Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, *Tránsitos. Colección de esculturas MNBA*, 23.

El valioso tesoro, de que ha sido portador el señor Mackenna Subercasseaux, se hacina todavía en centenares de cajones depositados en la bodega de la Escuela de Bellas Artes. Nadie ha visto aun esas copias, no obstante el interes vivísimo del público por conocer la hermosa colección de las obras maestras del arte escultórico i arquitectónico, i, –cosa muy propia del carácter nacional,– ya empieza a mover a jocosidad bromística el incansable trajín del organizador del Museo de Copias que anda de conferencia en conferencia con los administradores del Estado, a la busca de cualquier rincón decente donde le permitan plantar la serie de sus bellos mármoles helénicos, triunfadores ante la visión impresionada de los ojos del vulgo i del artista [sic].<sup>596</sup>

Como se puede observar, los principios de la colección del Museo de Copias santiaguense también estuvieron afectados por las limitaciones que acecharon a Schiaffino en Buenos Aires y al Special Committe en Nueva York: la falta de espacio. En este sentido, se puede afirmar que hubo una constante contradicción entre un proceso generalizado de aumento en la accesibilidad de los yesos –que logró ser canalizada a través de campañas de compras–, y una instancia final de abrupta selección ante la carencia de un marco institucional que pudiese (o quisiese) exponer esa abundancia.

No obstante, para el hábil Mackenna, esta limitación fue transformada en una oportunidad para incluir en su “incansable trajín” la necesidad de proyectar y promocionar la infraestructura necesaria para la exhibición de los calcos comprados. Por ejemplo, en una carta abierta y publicada al Ministro de Instrucción Pública había expresado que para que la misión del Museo de Copias pudiese ser realizada y “tener la utilidad pública a la que está destinada”:

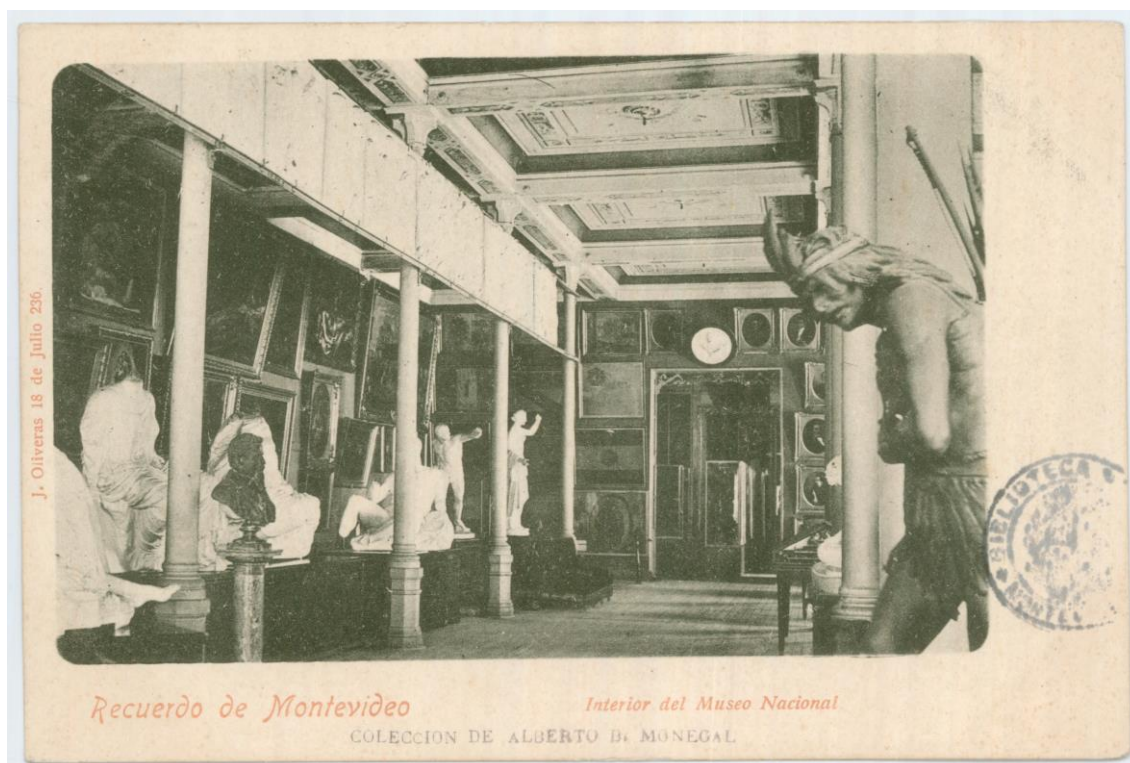
Es necesario buscarles un sitio central y confortable, al cual todo el mundo pueda ir fácilmente y en donde las obras de arte tengan todo el espacio, toda la luz, todo el ambiente que requieren para que ellas puedan servir de enseñanza a la par que de recreo.<sup>597</sup>

---

<sup>596</sup> «El futuro Museo de Copias». *Pluma y Lápiz* 1, n.º 50 (10 de noviembre de 1901), 8. También reproducido en Gallardo Saint-Jean, *Museo de Copias*, 109–14.

<sup>597</sup> Mackenna Subercaseaux. *Luchas por el arte*, 17. Es interesante destacar que los discursos de Mackenna hacían hincapié y destacaban la sección de arte industrial del Museo de Copias. Además de una dimensión de elevación del gusto (“la facultad de apreciar, sentir y gozar con lo bello”) a través del contacto del público con la belleza, era clave la incorporación de modelos como un recurso para el progreso de la industria (inclusive halagaba este aspecto de Inglaterra y Alemania). Esta interesante faceta queda pendiente de un análisis más profundo. Para algunas referencias de estudios sobre la enseñanza de las artes aplicadas en Chile cfr. Berríos et al., *Del taller a las aulas*; Castillo Espinoza, *Artesanos, artistas artífices*.

Así, afortunadamente para Mackenna, en vez de ser vencido “ante la tunda”, pudo transformarse en una figura triunfante al haber pregonado uno de los más importantes proyectos artísticos del momento: la construcción del Palacio de Bellas Artes.<sup>598</sup>



**Figura 54.** J. Oliveras, *Recuerdo de Montevideo – Interior del Museo Nacional*, 1900. Postal. Biblioteca Nacional de Uruguay, Montevideo. Fuente: BNU-CD

Montevideo, entre 1892 y 1900 (**Fig. 54**). Una postal de “recuerdo” muestra desde un ángulo lateral una sala del Museo Nacional. En el espacio predominaban las pinturas y se mostraban otros objetos como una bandera, aunque el protagonismo era de las obras escultóricas, que en la composición demarcan dos fuertes focos visuales. La disposición de los bajorrelieves del Partenón colocados sobre barras de hierro a lo largo de las columnas<sup>599</sup> creaba en el lateral de la sala un espacio relegado a una serie de blancos yesos: una *Venus Townley*, un *Gladiator Borghese*, tres figuras del frontón este del Partenón y un pie no identificado. En el primer plano del ángulo inferior derecho de la

<sup>598</sup> Hacia 1903 se hizo un llamado a concurso cuyo proyecto ganador fue el del arquitecto francés titulado en la École des Beaux-Arts, Emilio Jecquier (1866-1949). El proceso de construcción se arrastró por varios años, lo cual aumentó significativamente el costo del edificio, e inclusive hacia los festejos del Centenario en 1910 tuvieron que ser acelerados para poder ser terminados a tiempo.

<sup>599</sup> Se indica que esta disposición estaba proyectada en 1892. Museo Nacional de Bellas Artes, *Catálogo descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes*, I:l.iii.

imagen, se opone un oscuro bronce de *Abayubá*, una escultura que representa a un conocido personaje cacique charrúa realizado por el escultor uruguayo Juan Luis Blanes hacia 1881.

A diferencia de los museos de Buenos Aires y Santiago, desde su temprana fundación en 1837, el Museo Nacional no estuvo destinado a exhibir exclusivamente obras de arte sino que combinó las funciones de museo de historia natural, ciencias, artes e historia.<sup>600</sup> El espacio de la fotografía en cuestión pertenecía a la sección artística. Mostraba la primera sala de la entrada del museo por la calle Buenos Aires y por detrás se encontraban las colecciones zoológicas albergadas en vitrinas de vidrio.<sup>601</sup> La inclusión de yesos de la estatuaria clásica en colecciones de historia natural no fue algo específico de Montevideo,<sup>602</sup> pero en este caso la fotografía permite atisbar una construcción particular de la temporalidad.

Los objetos lindaban entre las categorías de arte y artefacto, ya sea por su convivencia con el resto de las colecciones (esqueletos, aves, etc.), su carácter de copia (los yesos) o los motivos que representan (los charrúa, aunque en este caso el objeto-escultura de un artista nacional lo acercaba más al ámbito artístico que al antropológico). El museo tenía por principal fin “hacer el depósito o muestrario de todos los objetos de historia Natural, de Ciencia y Artes y Históricas, tanto del país como del extranjero, pero con preferencia locales”,<sup>603</sup> de modo que el tipo de progreso que se escenificaba era el del devenir de la naturaleza y el hombre. Entonces, el arte se integraba como una subcategoría de ese esquema más amplio del desarrollo en clave positivista.

---

<sup>600</sup> El propio nombre de Museo Nacional y su temprana fecha de fundación explica esta falta de separación. La antropóloga e historiadora de la ciencia Irina Podgorny establece que esta falta de separación entre áreas o disciplinas fue una característica del denominado “Museo Nacional”, un tipo de institución surgida en distintas ciudades iberoamericanas luego de los procesos de independencia que debían representar algún aspecto de la Nación a través de sus objetos y que resultaron un “conjunto representativo de la conflictiva historia latinoamericana del siglo XIX”. Podgorny, “Independencias y museos en América Latina. Presentación”, 7.

<sup>601</sup> Esta afirmación se construyó a partir del contraste con otra fotografía del museo tomada desde el interior del salón principal, aunque parecen ser de diferentes años dado que se detectan algunas diferencias. Cfr. <<https://www.mnhn.gub.uy/innovaportal/v/3423/12/mecweb/resena-historica?3colid=3088&breadid=null>> (acceso 23/10/2020).

<sup>602</sup> Por ejemplo, el actual Museo de Ciencias Naturales de La Plata en Argentina a principios del siglo XX poseía yesos de la estatuaria clásica. Otro interesante ejemplo, aunque de otra escala geográfica, es el Auckland War Memorial Museum que a fines del siglo XIX exhibía en un mismo salón calcos clásicos, objetos Maorí y esqueletos de la fauna local. Cfr. Andruchow, Bruno, y Disalvo, “Los calcos de la Facultad de Bellas Artes. Un avance de investigación”; Cooke, “Colonial Contexts: The Changing Meaning of the Cast Collection of the Auckland War Memorial Museum”.

<sup>603</sup> Tavolara, José A., “Reglamento del Museo Nacional”, 1875, citado en: Museo Nacional de Bellas Artes, *Catálogo descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes*, I:xxiii–xxiv.



Igualmente, no deja de llamar la atención la distinción de dos pasados: uno de los yesos de la estatuaria clásica –solemnes sobre sus pedestales, símbolos del origen de la civilización (y del canon) occidental–, el otro de reminiscencias nacionales representado por las banderas y retratos de personajes ilustres colgados en la pared y por el pueblo originario de los charrúas, considerados como extinguidos desde mediados de siglo y sometidos en ese momento a un proceso cultural de “enaltecimiento del enemigo vencido” e “idealización estetizante” en palabras de Malosetti Costa.<sup>604</sup>

Más allá de la densidad de la imagen analizada, cabe mencionar algunas cuestiones relevantes de la colección de yesos del Museo Nacional. Un aspecto a destacar del caso de Montevideo es la fecha temprana de arribo de calcos al cono sur americano. Ya desde 1889 se indicaba la existencia de dos gladiadores como parte del acervo –uno reproducido en la postal–, y se señalaba que una suerte de encargo ya se había llevado a cabo.<sup>605</sup> En 1890 se incorporó al naturalista José Arechavaleta (1838-1912), quien como reorganizador de la institución estuvo a cargo de la sección de historia natural e insistió en la separación entre las diferentes áreas del museo, y también se designó a Juan Mesa como subdirector de la Sección Bellas Artes. Mesa contempló dentro del presupuesto 1890-91 la compra de más yesos (en ese momento todavía no listaba los calcos ingleses como parte del acervo). El encargado de efectivizar las adquisiciones fue Arechavaleta quien, con la intermediación de un ministro en Inglaterra, indicó haber seleccionado las reproducciones de las figuras y de los bajorrelieves del Partenón de Atenas que se veían en la postal.<sup>606</sup> En este sentido, una peculiaridad es el hecho de que la procedencia de las compras fue Londres, lo cual determinó que los ejemplares adquiridos fuesen el conjunto del Partenón y un tipo de Venus perteneciente al British Museum –una selección que no fue escogida ni en Buenos Aires ni en Santiago–.

---

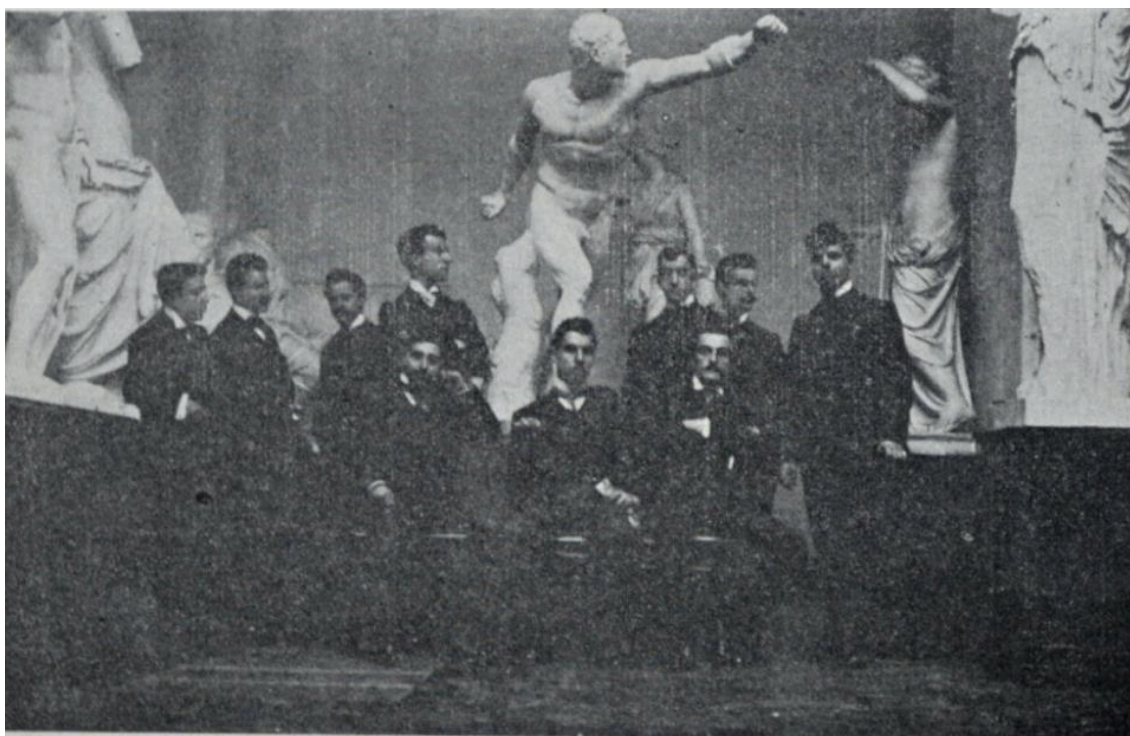
<sup>604</sup> Malosetti Costa, *Tabaré cosmopolita. Migraciones y ambivalencias del héroe trágico*. La representación de los charrúas como sujeto significativo de la cultura visual y literaria fue un proceso de amplio alcance que abarcó múltiples aspectos de la cultura uruguaya del momento. Los principales productos fueron las pinturas de Juan Manuel Blanes y en especial el poema épico *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín, publicado en 1888, que se convirtió en una obra nacional de inmediata fama internacional.

<sup>605</sup> Memoria correspondiente al año 1889 presentada por Juan Mesa al Ministerio de Instrucción Pública, citado en: Museo Nacional de Bellas Artes, *Catálogo descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes*, I:xxxii. Según se indicaba en la Memoria de 1889, se había solicitado información referente a calcos a Inglaterra, Italia y Francia, de los cuales solo el primero había respondido con el envío de sus catálogos correspondientes (probablemente de Brucciani) mientras que de los restantes se asumía que eventualmente enviarían su respuesta.

<sup>606</sup> Museo Nacional de Bellas Artes, I:l.iii.

En esta campaña de compras, las finalidades se asociaron a la especificidad de la formación artística en vez de pensarlos como parte de la amalgama de las colecciones del Museo Nacional y así contribuyeron a su locación espacial diferencial.<sup>607</sup> Los yesos actuarían como una suerte de “maestros objetuales” que le permitiría a los artistas tener una primera aproximación de formación antes de irse a Europa y reunir tres condiciones: la “seriedad”, la “belleza” y la “utilidad”. Luego, se derivaría en dos consecuencias fundamentales:

1. Que llevaría una base de conocimientos preciosos y una noción de estética y de belleza que no solo los adelantaría, sino que contribuiría á alentarlos y hacerlos proseguir con más empeño su carrera.
2. No tendría que hacer esos estudios en países extraños, que es lo que creo sucede generalmente, con lo que muy pronto se cansan, pierden la ilusión de un brillante porvenir y acaban por abandonarlo todo.<sup>608</sup>



**Figura 55.** *Los aspirantes en el Museo Nacional.* Publicado en: «La beca de pintura». *Rojo y Blanco* III, n.º 70 (19 de abril de 1902). Fuente: BNU-CD

Curiosamente, este puente trazado retóricamente por Mesa entre los tránsitos de las copias de yeso (de Europa a Uruguay) y los artistas de carne y hueso (de Uruguay a

---

<sup>607</sup> Según Podgorny, este proceso de especialización atravesó a los “Museos Nacionales” en general y dio paso a una fragmentación de estas primeras colecciones que conjugaban múltiples relatos sobre el patrimonio de la Nación. Podgorny, “Independencias y museos en América Latina. Presentación”, 7.

<sup>608</sup> Museo Nacional de Bellas Artes, *Catálogo descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes*, I:xlíiii.

Europa y de vuelta) se escenificaba en una fotografía publicada en *Rojo y Blanco* en 1902 (**Fig. 55**). Diez aspirantes a una beca de pintura en Italia posaban ante los “maestros objetuales”, “en cuyo centro está el modelo en yeso á que deben ajustar sus copias y que representa á un gladiador romano [*Gladiador Borghese*] [sic.]”.<sup>609</sup> El fin último era establecer un centro de enseñanza artística,<sup>610</sup> para que aquellos artistas pensionados en Europa luego pudiesen retornar a su patria y convertirse en maestros y así “como en todas las Naciones cultas y civilizadas tendremos, también nuestra escuela de pintura, de escultura, etc.”.<sup>611</sup>

Finalmente, a fines de 1911, por ley 3.932, se creó el Museo de Bellas Artes con Domingo Laporte como director. De esta forma se completaba el proceso de separación entre las colecciones artísticas y las de otro tipo, los yesos se integraron a la primera, a la espera de definir su espacio de exhibición y con la proyección de agrandar su corpus. Luego, en 1912, la institución obtuvo un presupuesto de 15.000 pesos uruguayos,<sup>612</sup> para acondicionar una nueva sede *solo* para las artes: el Pabellón de la Exposición de Higiene.<sup>613</sup>

#### Ilustres exhibiciones – el presente del canon

Hoy nos sentimos felices; parécenos que América  
tomase una nueva vida....<sup>614</sup>

A pesar de haber tenido un fuerte móvil de conformación de colecciones de copias, los inicios de la modalidad de exhibición de calcos en Buenos Aires, Santiago y Montevideo permiten establecer un primer denominador común que fue la inadecuación entre un gran cantidad de yesos y una disminuida disponibilidad de espacio para

---

<sup>609</sup> «La beca de pintura». *Rojo y Blanco* III, n.º 70 (19 de abril de 1902). Agradezco a Giulia Murace por haberme compartido la fuente.

<sup>610</sup> Cabe mencionar que si bien en Montevideo existía desde 1878 la Escuela Nacional de Artes y Oficios, esta se dedicaba a la enseñanza de las artes industriales y aplicadas, por lo tanto, en ese momento no había un espacio específico para la formación de las denominadas bellas artes y al estilo de una academia. Recién en 1905 se creó el Círculo Fomento de Bellas Artes como un espacio de formación artística, aunque de tipo privado.

<sup>611</sup> Museo Nacional de Bellas Artes, *Catálogo descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes*, I:xli.

<sup>612</sup> «Museo de Bellas Artes». *Riqueza* I, n.º 1 (10 de septiembre de 1912), 48.

<sup>613</sup> La inadecuación del local y la falta de espacio en esta sede en el Parque Rodó fue una constante. Recién en la década de 1970 se realizó una reforma sustancial a cargo del arquitecto argentino Clorindo Testa que cambió completamente el carácter arquitectónico del edificio y lo adecuó al creciente corpus de colecciones.

<sup>614</sup> «Las fiestas del centenario». *El Diario Ilustrado*. 22 de septiembre de 1910.

albergarlos. Si bien dicha dificultad afectó al conjunto total de cada museo, los calcos se encontraron más perjudicados debido a su gran número y tamaño, de modo que debieron ser sometidos a una exhaustiva selección para ser mostrados. No obstante, algunos ejemplares fueron en efecto exhibidos y formaron parte de la imagen institucional en construcción, ya fuera como la portada que presumía las adquisiciones de Schiaffino en Buenos Aires, como tropo del trajín de Mackenna por conseguir un palacio para las artes en Santiago, o como motivo de postal y excusa para retener artistas en Montevideo según Mesa. Asimismo, cada museo instrumentalizó los yesos de modo tal que fuesen funcionales a una construcción del pasado canónico que en paralelo incluía una proyección de un futuro local.



**Figura 56.** Pabellón Argentino ex Museo Nacional de Bellas Artes en Cdad. de Bs. As. Vista fachada principal sobre calle arenales - ahora cerrada. Fotografía. Fondo Colección Biblioteca Manuel Galvez, CeDIAP. Identificación única 0315-0315-004.



**Figura 57.** *Vista del Palacio de Bellas Artes, 1910.* Publicado en: Exposición Internacional de Bellas Artes Santiago de Chile. *Catálogo Oficial Ilustrado.* Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, 1910, 3.



**Figura 58.** *Edificio del Museo de Bellas Artes, posteriormente del Museo Nacional de Artes Visuales. Barrio Parque Rodó, ca. 1916.* Fotografía de gelatina y plata, 13 x 18 cm. Centro de Fotografía de Montevideo (CdF), Montevideo. Código de referencia 01140FMHGE.

Hacia la década de 1910, cada institución logró adjudicarse una flamante sede: el Pabellón Argentino en Buenos Aires (**Fig. 56**), el Palacio de Bellas Artes en Santiago (**Fig. 57**) y el Pabellón de la Exposición de Higiene en Montevideo (**Fig. 58**). Sus traslados implicaron la planificación de un esquema museográfico correspondiente a los flamantes espacios. Estos episodios coincidieron con procesos más amplios de exaltación de la nacionalidad por los festejos del Centenario para el caso de Argentina y

Chile,<sup>615</sup> que son los casos protagonistas de la argumentación que sigue. Como afirma Pérez Vejo, la escala de la ciudad fue protagonista y estableció una fuerte amalgama con la nación:

Los Centenarios tuvieron un fuerte sesgo «capitalino» que sirvió para afirmar el lugar rector de las ciudades-capital en la imaginación de la nación, y la creación de instituciones culturales (academias, escuelas, bibliotecas...) mostró al mundo la imagen de unos países decididamente instalados en el camino del progreso y la civilización.<sup>616</sup>

Para la esfera artística, esto significó una oportunidad de despliegue del desarrollo del arte contemporáneo tanto nacional como internacional y de incorporar la esfera canónica universal a través de los yesos, para finalmente dar cuenta de un esquema de progreso que integrara todos estos elementos. En este sentido, el contexto histórico de los Centenarios, episodios clave como la Exposición Internacional de Arte del Centenario, la construcción o acondicionamiento de nuevas sedes para los museos y la inclusión de calcos, conforman un conjunto significativo que se puede analizar en función de la construcción de estrategias de integración y apropiación de un canon concebido como universal. Justamente, como argumenta Malosetti Costa al caracterizar la categoría de modernidad en el caso del proyecto de Schiaffino:

...había una premisa que no parece haber podido someterse a crítica: la universalidad del lenguaje del arte. Este tenía una historia, gestada en Europa, y a sus reglas había que atenerse, transitando el único camino posible: había que aprender ese lenguaje y esas normas «universales».<sup>617</sup>

---

<sup>615</sup> Desde ya, los Centenarios como objeto de estudio han generado un importante caudal de bibliografía y estudios según múltiples perspectivas disciplinares. En general, hay un consenso sobre la caracterización de los Centenarios argentino y chileno como momentos de exaltación de la nación desde una perspectiva del progreso y modernización, empero una serie de tensiones sociales y políticas subyacentes que indican que dicha concepción positiva de la nación fue antes bien un constructo por parte de determinados sectores. No obstante, desde el campo artístico, los conflictos recayeron sobre la necesidad de representación de lo nacional a través de la consolidación de una escuela artística que pudiese responder tanto a una caracterización propia y distintiva de la nación como a modalidades estilísticas modernas del sistema internacionalizado de las artes. Sobre el caso argentino, Muñoz examina estas problemáticas a partir del caso de la Exposición Internacional de Arte del Centenario y uno de sus artículos forma parte de la compilación *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*, que aborda el momento histórico desde el análisis de múltiples objetos y documentos visuales y su funcionalidad en la construcción de un imaginario de Buenos Aires. Gutman y Reese, *Buenos Aires 1910*. Para el caso chileno algunos trabajos que abordan la relación entre el centenario y el contexto histórico y artístico son: Sáez-Arance, “Entre la autocomplacencia y la crisis: discursos de chilenidad en el primer Centenario”; Cortés Aliaga y Herrera Muñoz, “Geografías urbanas, arte y memorias colectivas: el centenario chileno y la definición de lugar”.

<sup>616</sup> Pérez Vejo, “Los Centenarios de 1910 y la reconstrucción de la historia”, 252.

<sup>617</sup> Malosetti Costa, “Eduardo Schiaffino: La modernidad como proyecto”, 6.

Similar a lo que sucedió con los calcos en las exposiciones universales, una importante aclaración es el hecho de que en ninguno de los festejos Centenarios los yesos fueron protagonistas ni objetos relevantes de exposición.<sup>618</sup> Sin embargo, se puede considerar que la secuenciación de eventos y algunos de sus caracteres e implicancias fueron relevantes para su posterior planteo dentro de esquemas de exhibición tanto en el MNBA como en el MNBA(CH). En principio, las dos futuras sedes de los museos de Buenos Aires y Santiago fueron construcciones de importante relevancia en relación con los festejos centenarios, los cuales, a su vez, en varios aspectos remitieron a la modalidad de exhibición de las ferias universales.<sup>619</sup> Por un lado, el Pabellón Argentino era el mismo edificio que había servido de pabellón nacional en la Exposición Universal de París de 1889,<sup>620</sup> que luego fue trasladado y ensamblado en la plaza San Martín de Buenos Aires, para convertirse en sede de la colección del MNBA por decreto en marzo de 1909. De arquitectura francesa,<sup>621</sup> aunque “desprovisto de marcas nacionales” como argumenta Fernández Bravo,<sup>622</sup> el conjunto que había servido para exaltar a la nación argentina en la arena internacional, ahora sería el locus del canon estético occidental a nivel local. De exhibir carne y cerveza en París, el edificio pasaría a contener obras de arte. Sin embargo, por demoras en el acondicionamiento, el museo se mantuvo cerrado al público durante las celebraciones del Centenario, y solo se pudo asistir a la Exposición Internacional de Arte del

---

<sup>618</sup> Del material relevado, se encontraron algunas referencias a una donación de una colección de calcos del Louvre y Trocadéro a la Argentina por parte de las “Sociétés de bienfaisance patriotiques françaises” o las “colonias francesas”, según la fuente. No obstante, no se ha encontrado ningún registro subsecuente que demuestre que dicha acción se haya llevado a cabo. Cfr. «Fêtes et inaugurations». *L'Art et les Artistes* VII (abril - septiembre de 1908), 197 y Tild, Jean. «République Argentine». *L'Art et les Artistes* VIII (octubre - marzo de 1908), 43.

<sup>619</sup> Desde ya, esto no se aplica solo a la esfera artística, cabe mencionar la convivencia de grandes Exposiciones de todo tipo con envíos internacionales (para Argentina la de agricultura y ganadería, ferrocarriles y transportes terrestres, higiene, industria; para Chile la Exposición Internacional de Ganadería y la Exposición Histórica).

<sup>620</sup> Más aún, la consecución del pabellón había sido disputada por el Estado argentino que se negó a compartir un espacio en común con Latinoamérica. Fernández Bravo argumenta que en el planteo arquitectónico y de exhibición del Pabellón, la Argentina se esforzó por eliminar cualquier marca visual que remitiese a símbolos específicos de la nación o su pasado hispánico. Como contrapartida, privó al país de un lugar claro en el marco de la feria universal, cuyo esquema de clasificación estaba fuertemente informado por la noción de identificaciones pristinas que ubicaran a cada nación en un imaginario global. Sin embargo, considera que la iconografía montada fue un éxito en la imagen doméstica de nación en la memoria colectiva. Cfr. Fernández Bravo, “Latinoamericanismo y representación: iconografías de la nacionalidad en las exposiciones universales (París, 1889 y 1900)”; Fernández Bravo, “Argentina y Brasil en la Exposición Universal de París de 1889”.

<sup>621</sup> El diseño fue obra del arquitecto francés Charles Ballu, era una estructura de hierro que poseía una extensión de 1.600 metros cuadrados distribuidos en dos pisos.

<sup>622</sup> Fernández Bravo, “Latinoamericanismo y representación: iconografías de la nacionalidad en las exposiciones universales (París, 1889 y 1900)”, 179.

Centenario en un edificio anexo entre julio y noviembre de 1910. La exhibición organizada por el gobierno argentino, de casi 2.500 obras de arte –pero ningún calco escultórico– provenientes de países como Francia, Chile, Estados Unidos, Uruguay, entre otros, fue considerada la primera exposición de artes plásticas del país.<sup>623</sup>

Por otra parte, el Palacio de Bellas Artes, cuyo proyecto de construcción había sido promovido por Alberto Mackenna Subercaseaux, fue inaugurado en el marco de las festividades centenarias. En ese momento el edificio funcionó como sede de la Exposición Internacional de Bellas Artes, organizada por el mismo periodista chileno. También contó con obras de arte –pero ningún calco escultórico– de Francia, Estados Unidos y Uruguay, de las cuales algunas provenían de Buenos Aires que se sumaron a un envío argentino.

En relación con esto, cabe notar que ni el MNBA ni el MNBA(CH) se hallaban en funcionamiento ni abiertos al público durante los festejos de los Centenarios, sino que antes bien los eventos artísticos sincrónicos fueron las respectivas exposiciones de carácter internacional. Allí se conjugaba el arte nacional argentino y chileno respectivamente, con el arte contemporáneo internacional a través de su organización por escuelas artísticas determinadas por envíos de varios países. Este complejo momento de exaltación de la nación en clave presente junto con una fuerte idea de futuro fue la antesala de la inauguración del porteño Museo de Bellas Artes en septiembre de 1911 y el santiaguino Museo de Copias en el Museo de Bellas Artes en agosto de 1911. Es decir, aquellos espacios que durante los Centenarios albergaron las novedades artísticas del momento, se convirtieron en las sedes guardianas del pasado, ya fuese el arte nacional e internacional contemporáneo o el recientemente adquirido arte canónico universal, disponible a través de los calcos.

En el caso de Buenos Aires, el gran espacio rectangular de la planta baja del Pabellón Argentino estuvo dedicado a la exhibición de objetos escultóricos, a excepción de algunas pequeñas salas armadas a partir de paneles divisorios que contenían pinturas. Schiaffino se encargó de realizar la primera disposición, aunque su trabajo se vio

---

<sup>623</sup> Muñoz examina la relación de la Exposición Internacional con los debates del momento en torno al arte nacional. Argumenta que la exposición se presentó como un cristizador de la categoría de escuela nacional a nivel local y el nacionalismo fue el tópico que más se debatió desde la crítica, que buscó definir los caracteres dominantes de cada uno de los envíos. En otro artículo, el autor analiza la finalidad didáctica del evento a partir de la diferenciación de un doble destinatario conformado por el pueblo y el fomento del interés y gusto por las artes y los artistas en cuanto a su rol en el esquema de desarrollo de la escuela nacional. Muñoz, “Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario”; Muñoz, “La Exposición Internacional de Arte del Centenario y la cuestión de la ‘Escuela Argentina’”; Muñoz, “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”.



interrumpido ante el decreto de su apartamiento del museo en septiembre de 1910.<sup>624</sup> Lo sucedió por un breve periodo entre septiembre de 1910 y 1911 el artista Carlos E. Zuberbühler (1863-1916), quien no realizó modificaciones significativas a la disposición planteada por el primero.<sup>625</sup> No obstante, un artículo de *La Nación*, en clara defensa al nuevo director, remarcaba que había organizado más sistemáticamente la colección: “No se trataba, solamente, de encontrar el sitio más adecuado para cada pieza; sino que, con el propósito de que el museo llene un fin didáctico para el pueblo, era necesario agrupar las obras con cierto método”.<sup>626</sup> Más allá de la autoría o los detalles, el planteo museográfico de la planta baja del MNBA le otorgaba un claro privilegio a los calcos escultóricos y una “primacía de un criterio visual-formal que creaba puntos fuertes de atención”.<sup>627</sup>

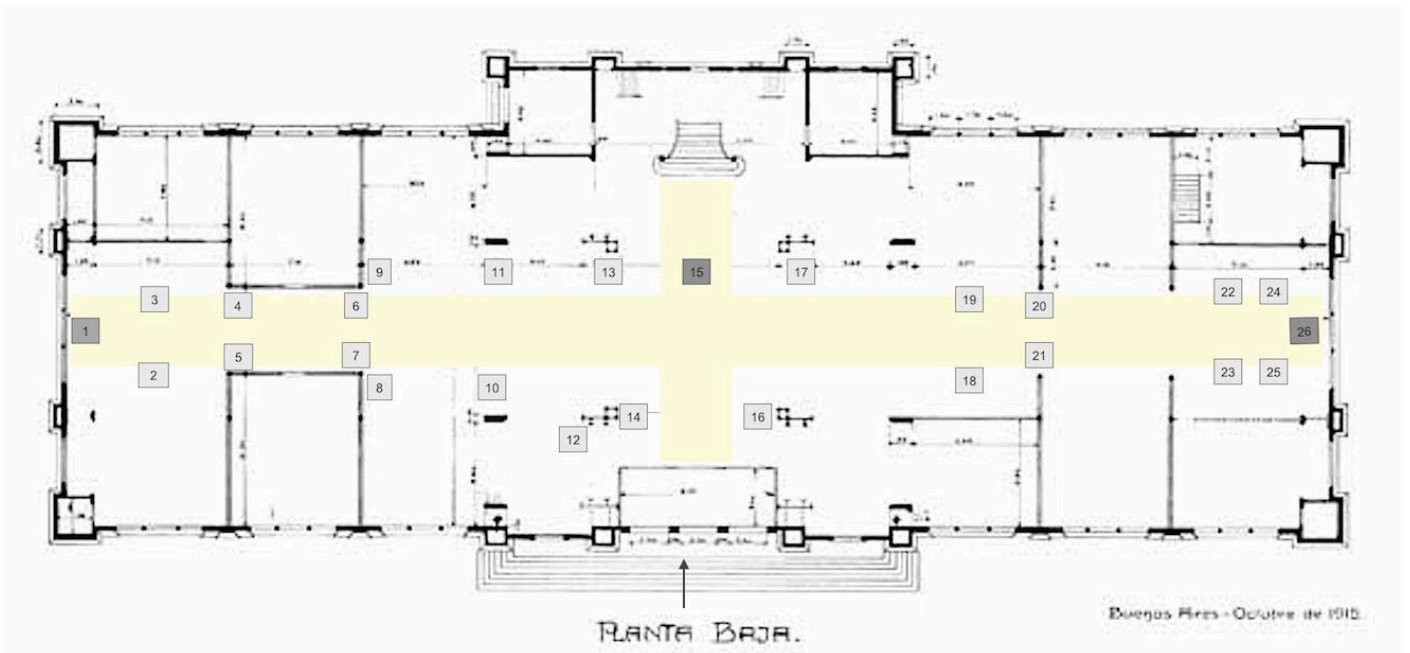
---

<sup>624</sup> Los motivos de su renuncia fueron varios, entre ellos la inconclusión del museo para el Centenario en 1910, además de no presentar un inventario del acervo y ser acusado de vivir en el local anexo del museo.

<sup>625</sup> Finalmente, la dirección del MNBA quedó a cargo del médico y pintor Cupertino del Campo (1873-1967) entre 1911 y 1931, quien tampoco realizó grandes modificaciones sobre el diseño de Schiaffino. Melgarejo, “Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor”, 45.

<sup>626</sup> «El candidato a director». *La Nación*. 27 de julio de 1911.

<sup>627</sup> Galesio, “Recorridos fundacionales. Los inicios de la colección de esculturas del Museo Nacional de Bellas Artes (1895-1914)”, 23.



**Ilustración 7.** Reconstrucción de distribución de una selección de obras en el MNBA entre 1910 y 1931. Intervención sobre M.O.P., Dirección General de Arquitectura, *Pabellón Argentino – Planta baja*, Buenos Aires, octubre de 1915. Fuente: Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública (CeDIAP).

1. Miguel Ángel, *Sepulcro de Lorenzo de Medici con alegoría del Día y la Noche*
2. Jean Baptiste Pigalle, *Mercurio*
3. Arturo Dresco, *Bacante* (colocada por Zuberbühler)
4. [*Femme inconnue*]
5. [Busto antiguo no identificado]
6. Antoine Barye, *El león y la serpiente*
7. Antoine Barye, *Jaguar y liebre*
8. Auguste Rodin, *La tierra y la luna*
9. [Rogelio Yrurtia, *El pueblo de mayo en marcha*]
10. Auguste Rodin, *El beso* (colocada por Zuberbühler)
11. Louis-Ernest Barrias, *Los primeros funerales*
12. *Sepulcro de Enrique II y Catalina de Medici*
13. Jean-Baptiste Carpeaux, *Ugolino y sus hijos*
14. Donatello, *San Jorge*
15. Miguel Ángel, *Moisés*
16. Catedral de Amiens, *Virgen dorada*
17. Miguel Ángel, *La Piedad*
18. *Augusto de Prima Porta*
19. *Venus de Milo*
20. *Atenea Lemnia*
21. *Auriga de Delfos*
22. [Escultura antigua no identificada]
23. Praxiteles, *Hermes*, atrás *Apolo Saurótono*
24. Mirón, *Marsyas*
25. *Gladiador Borghese*
26. *VS*

La **Ilustración 7** presenta una reconstrucción de algunas de las obras más importantes que se han podido identificar a partir de fotografías, que se complementan con el **Anexo 3.1**. Schiaffino, Eduardo, “Inventario del Museo Nacional de Bellas Artes”, sección “Planta baja. Calcos y esculturas originales”, septiembre de 1910. AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3336., que es la transcripción y clasificación de un listado realizado por Schiaffino sobre las piezas existentes en el Pabellón Argentino en 1910.<sup>628</sup> La disposición rectangular del espacio con entrada transversal, generaba un eje longitudinal que fue reforzado a través de la inclusión de alfombras que marcaban líneas que fugaban a los puntos centrales de cada lado (representadas por las líneas amarillas de la ilustración). Allí, se colocaron tres calcos que producían fuertes focos visuales: el *Moisés* de Miguel Ángel (15) en la entrada, el conjunto del *Sepulcro de Lorenzo de Medici con alegoría del Día y la Noche* de Miguel Ángel (1) (**Fig. 59**) y la *VS* (26) (**Fig. 60**).



**Figura 59.** *Bellas Artes. Museo de Bellas Artes. Salón que se encuentra á la entrada, y en que se hallan expuestas en su verdadero tamaño, las reproducciones de las esculturas mas*

---

<sup>628</sup> Schiaffino, Eduardo, “Inventario del Museo Nacional de Bellas Artes”, sección “Planta baja. Calcos y esculturas originales”, septiembre de 1910. AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3336. También, para una descripción de la disposición de los yesos cfr. Melgarejo, “Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor”, 46–47.

*célebres*, [ca. 1911]. Fotografía. AGN, Departamento de Documentos Fotográficos, Buenos Aires. B.951.



**Figura 60.** *Negativo de vidrio de vista de sala del [Museo Nacional de Bellas Artes en el pabellón Argentino] con obras (pinturas y conjuntos escultóricos) y maqueta de edificio. Centro de Estudios Espigas, Fondo Mario Canale, Buenos Aires. 16\_2.6 / F07370.*

Ya a partir de las impresiones de las fotografías, se puede notar que si bien Schiaffino enumeraba unas 181 obras en el listado de la planta baja del Pabellón, la extensión del espacio y la inclusión de amplios sectores de circulación no generaban una impresión de conjunto de atiborramiento visual o desorganización, aunque tampoco se planteaba una sistematización clara. En cuanto a la procedencia estilística de las obras, se puede deducir fácilmente cuáles eran los picos del canon en el MNBA: la Antigüedad (no estrictamente clásica) y Miguel Ángel. El protagonismo del escultor en algún punto hasta subsume la categoría de Renacimiento además de remitir a Italia. Entre Lorenzo de Medici y la Victoria, el recorrido propuesto hacía transitar al espectador a través de agrupamientos de obras enfrentadas a cada lado: desde *Bacante* del argentino Arturo Dresco (3) y *Mercurio* de Pigalle (2), bronce de animales de Barye (6 y 7), *El Beso* (10) y *La tierra y la luna* (8) de Rodin y *Los primeros funerales* de Barrias (11) y *Ugolino y sus hijos* de Carpeaux (13) –todas esculturas modernas francesas, a excepción de Dresco–, *Augusto de Prima Porta* (18) y *Venus de Milo* (19) –quizás juntos por ser una tipología de la estatuaria clásica masculina y femenina–, hasta

la *Atenea Lemnia* (20, de Gerber) y el *Auriga de Delfos* (21, del Louvre) –ambos descubrimientos o reconstrucciones recientes de la arqueología–.

Así, el recorrido en el tiempo lejos estaba de plantearse en términos de linealidad sino que una vez más, como había sucedido con el VI Ensanche, el pasado y el presente conformaban un conjunto integrado de las “épocas capitales en la evolución de la escultura”,<sup>629</sup> en palabras del artículo citado de *La Nación*. La disposición permitía distinguir a grandes rasgos la Antigüedad –del lado de la *VS*–, el arte medieval –ubicado en el sector izquierdo a la entrada, donde se encontraba el *Sepulcro de Enrique II y Catalina de Medici* (12) y el *San Jorge* de Donatello (14)–, el Renacimiento (en su mayoría italiano) y el arte moderno o contemporáneo (preeminentemente francés y en menor medida nacional). No obstante, desde la prensa, el esquema de exhibición fue halagado por cumplir un fin educativo, lo cual era por ejemplo notado por un artículo de *Caras y Caretas*:

En los museos europeos se exhiben las obras de arte de acuerdo con su historia, con su origen y con las escuelas respectivas. Pero, aquí, entre nosotros, donde es necesario educar primero al público y refinarle el gusto para las cosas de arte, el sistema del señor Zuberbühler nos parece el más plausible. Ha agrupado las obras como si fueran libros al alcance del entendimiento del pueblo [sic].<sup>630</sup>

Para el caso del Palacio de Bellas Artes de Chile, el principal elemento en común con el Pabellón Argentino fue la elección del gran hall rectangular de la entrada como el espacio de exhibición de los objetos escultóricos que conformaban el Museo de Copias (**Fig. 61**). No obstante, como se puede notar actualmente en el MNBA(CH), la planta tiene un eje longitudinal menos pronunciado que el que tenía y generaba el Pabellón, además de que todo el espacio está cubierto por una gran cúpula de vidrio y hierro, de modo que se privilegia una impresión de conjunto del espacio en detrimento de un recorrido axial como sucedía en el MNBA.

---

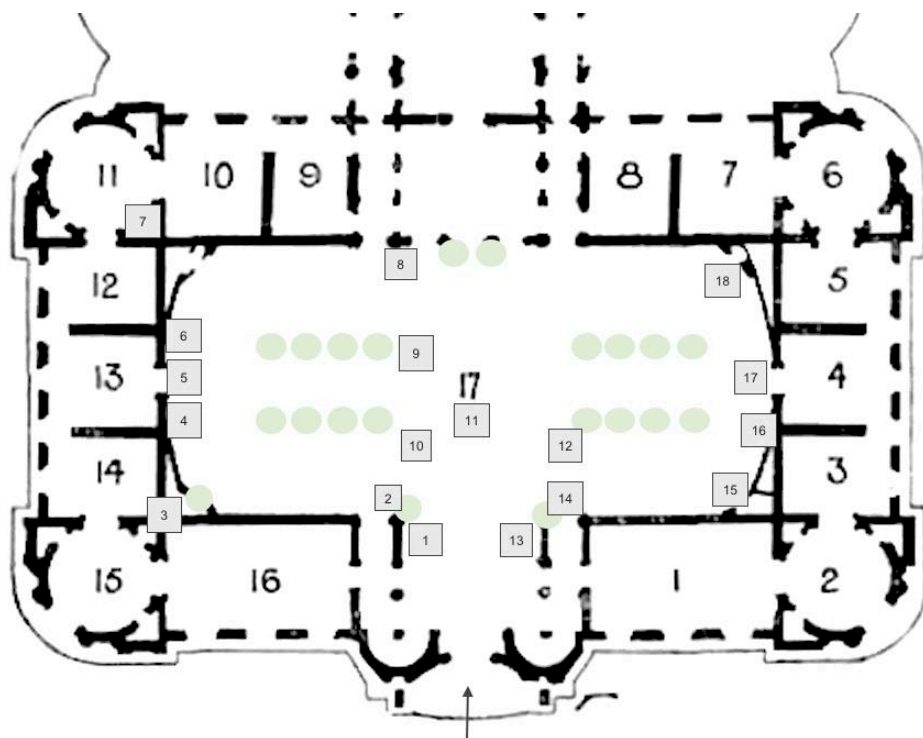
<sup>629</sup> «El candidato á director». *La Nación*. 27 de julio de 1911.

<sup>630</sup> «Museo Nacional de Bellas Artes». *Caras y Caretas*, n.º 670 (5 de agosto de 1911). Antes bien, las críticas desde la prensa recayeron en el dudoso estado edilicio del Pabellón Argentino, que, por ejemplo presentaba algunas filtraciones de agua o no tenía la iluminación más adecuada para un museo.

Imagen no disponible por cuestiones de derecho de autor.

**Figura 61.** *Hall central del Museo de Bellas Artes, Santiago, 1910.* Paper positivo monocromo. Museo Histórico Nacional, Fotografía Patrimonial, Santiago. FC-3985 © Colección Museo Histórico Nacional.

A partir de la **Ilustración 8** de la reconstrucción de las obras que se han podido identificar vía fotografías de época, se observa una distribución de las obras que se desdoblaba entre aquellas colindantes y colgadas sobre las paredes de la sala y una variedad de grupos, pequeñas esculturas de bulto y bustos que se disponían en el espacio central del hall, el cual fue dividido a través de la colocación de una serie de plantas (representadas por círculos verdes en la ilustración).



**Ilustración 8.** Reconstrucción de distribución de una selección de obras en el MNBA(CH) a partir de 1910. Intervención sobre fragmento de plano del hall principal del Palacio de Bellas Artes reproducido en Exposición Internacional de Bellas Artes Santiago de Chile. *Catálogo Oficial Ilustrado*. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, 1910, 4.

1. *Augusto de Prima Porta*
2. Virginio Arias, *Dafnis y Cloe*, ca. 1884.
3. Miguel Ángel, *Lorenzo de Medici*, en nicho de piso superior
4. Miguel Ángel, *Esclavo rebelde*
5. *Diana cazadora*
6. Miguel Ángel, *Esclavo moribundo*
7. *Sófocles*, en nicho de piso superior
8. Jean-Antoine Houdon, *Voltaire*
9. Rebeca Matte, *Horacio*, 1899
10. Josep Clará, *La Diosa*
11. Virginio Arias, *El descendimiento de la cruz*, 1887
12. [Ernesto Concha, *La Miseria*, ca. 1908]
13. Donatello, *San Jorge*
14. Carlos Lagarrigue, *Giotto*, ca. 1888
15. *Gladiador* (hoy conocido como *Galo moribundo*)
16. *Venus de Milo*
17. [Rebeca Matte, *L'Enchantement*, 1900]
18. *Ariadna abandonada*

Imagen no disponible por cuestiones de derecho de autor.

**Figura 62.** Foto Vera, *Entrada al Hall central del Museo de Bellas Artes*, ca. 1915. Paper positivo monocromo. Museo Histórico Nacional, Fotografía Patrimonial, Santiago. FC-3989 © Colección Museo Histórico Nacional.

Asimismo, una primera lectura de los ejemplares expuestos permite confirmar la caracterización del espacio planteada por Keller en *Tránsitos*, que afirma que no se mantenía un orden cronológico.<sup>631</sup> En la entrada el *Augusto de Prima Porta* (1) se oponía al *San Jorge* de Donatello (13) (**Fig. 62**); en el extremo izquierdo, por delante del vano de entrada a las galerías circundantes se encontraba la antigua *Diana Cazadora* (5) con los dos *Esclavos* de Miguel Ángel a sus lados; en ese mismo lateral, en los nichos superiores, un florentino renacentista como *Lorenzo de Medici* de Miguel Ángel (3) se enfrentaba al trágico griego de *Sófocles* (7). Además, como agrega la autora, la inclusión de plantas, césped y bancos hacía de la modalidad de exhibición del Hall una combinación entre un jardín de esculturas y los interiores de los pabellones de las Exposiciones Universales, lo cual generaba “un espacio de reflexión, de estudio y

---

<sup>631</sup> Keller, “‘Un sencillo proyecto’. Colección de copias de escultura europea en Santiago”, 29.



contemplación estética”.<sup>632</sup>

Esta disposición de los yesos fue explicitada al momento de su inauguración a través de los discursos proferidos por la ocasión los cuales, construyeron una retórica de la temporalidad. La apertura del Museo de Copias, “una de las propiedades nacionales que podemos exhibir con más justo orgullo” según uno de los múltiples artículos aparecidos en la prensa,<sup>633</sup> fue un importante evento en donde asistió desde el presidente de la Nación Ramón Barros Luco y su comitiva de ministros hasta “un gentío inmenso”,<sup>634</sup> “grupos de distinguidos asistentes” (Fig. 63).



**Figura 63.** Grupos de distinguidos asistentes á la inauguración, 1911. Publicado en: «En el Palacio de Bellas Artes». *Zig-Zag* VI, n.º 341 (2 de septiembre de 1911).

Alrededor de esculturas, yesos y plantas, el Presidente de la Comisión de Bellas Artes Enrique Cousiño remitió al incansable trajín de Mackenna Subercaseaux y equiparó la revelación de los calcos con un descubrimiento de un material precios: “al extraer de esos cajones las hermosas reproducciones de las obras escultóricas mas famosas, (...) experimentamos el placer que siente el minero al descubrir un filon de

---

<sup>632</sup> Keller, 29.

<sup>633</sup> «El Museo de Copias». *El Diario Ilustrado*. 20 de agosto de 1911.

<sup>634</sup> «Las nuevas instalaciones del Museo y Escuela de Bellas Artes». *El Mercurio*. 28 de agosto de 1911. El artículo reproduce la totalidad de los discursos pronunciados durante la inauguración.

riquísimo metal [sic.]”.<sup>635</sup> Por su parte, Mackenna Subercaseaux pudo al fin presentar la nueva “casa de sus dioses” a través de un racconto del pasado canónico de las artes a partir del señalamiento de los ejemplares allí presentes. En este sentido, se acuerda con lo planteado por Madrid en su estudio sobre Mackenna que caracteriza su discurso como “el ejercicio de visita guiada [que] funciona como la construcción de un discurso ilustrado que le permitirán ejemplificar la evolución de la historia del arte de occidente”.<sup>636</sup> El relato comenzó con la Antigüedad, “ahí están, en noble i serena actitud, las obras clásicas de la época griega: la Vénus de Milo, el Apolo del Belvedere, el Demóstenes, el Mercurio i tantas mas [sic.]”,<sup>637</sup> seguido de las glorias militares, hazañas de los héroes y el culto de los dioses de las obras grecorromanas y romanas. Por el contrario, Mackenna reconocía la existencia de un “gran vacío” en su “orden cronológico” representado por el arte medieval dado que el periodo “no podía dar hermosos frutos en la obscuridad de la Edad Media [sic.]”.<sup>638</sup> En suma, el pasado se hacía presente gracias a los yesos y, aún más, se activaba para las “generaciones futuras” en función de la educación del gusto a través del contacto con lo bello canónico. En palabras de Mackenna:

Hé aquí uno de los nobles fines de estos museos: ser los «despertadores» del buen gusto en las alboradas de un pueblo que inicia su camino. Ellos nos enseñan, con lecciones objetivas, la estrecha union que ha existido en todas las épocas entre el desarrollo del arte i la prosperidad de los pueblos [sic.]<sup>639</sup>

Por consiguiente, los yesos se insertaban en un engranaje en el cual ellos representaban el pasado canónico, pero también eran los “despertadores” del futuro. Más aún, el presente también hacía su irrupción a través de una doble presencia todavía no analizada: la escultura contemporánea internacional y la escultura nacional. Tanto en el MNBA como en el MNBA(CH) los yesos fueron expuestos en los mismos espacios que las obras escultóricas originales, principalmente pertenecientes al arte moderno del momento. Según listados extraídos de un catálogo manuscrito de Schiaffino y el

---

<sup>635</sup> «Las instalaciones del museo i la escuela de bellas artes. La ceremonia de su inauguración. Los discursos». *Anales de la Universidad de Chile* 129 (julio - diciembre de 1911), 1296-97.

<sup>636</sup> Madrid, “Alberto Mackenna Subercaseaux: viajero ilustrado”, 62.

<sup>637</sup> En Gallardo Saint-Jean, *Museo de Copias*, 118. Se opta por la citación del volumen de fuentes de Gallardo Saint-Jean para facilitar el acceso al documento. El discurso también disponible en: «Las instalaciones del museo i la escuela de bellas artes. La ceremonia de su inauguración. Los discursos». *Anales de la Universidad de Chile* 129 (julio - diciembre de 1911), 1291-1312. También cfr. «La instalación del Museo de Modelos. Su inauguración». *El Diario Ilustrado*. 28 de agosto de 1911.

<sup>638</sup> Gallardo Saint-Jean, 118.

<sup>639</sup> Gallardo Saint-Jean, 120.

catálogo publicado del MNBA(CH), que se transcriben y sistematizan en el Anexo 3. Documentos analizados en Capítulo 5, la abrumadora mayoría del corpus exhibido fue de copias en yeso y terracota (para las obras provenientes del taller italiano Signa). Representaban el 89% en Buenos Aires y el 76% en Santiago. Por otra parte, la escultura nacional representó solo el 6% (13 esculturas del total de 182) para el MNBA<sup>640</sup> y el 10% (15 esculturas del total de 149) para el MNBA(CH).

Más allá de los indicadores de tipo cuantitativo, cabe retomar las fotografías examinadas para completar el análisis. En el MNBA(CH), la obra protagonista era *El Descendimiento de la cruz* del chileno Virginio Arias (1855-1941), quien en ese momento era el director de la Escuela de Bellas Artes. Considerada como una de las obras maestras de la escultura chilena, el mármol se ubicó en el centro del Hall de forma tal que fuese lo primero que veía un espectador al ingresar al Palacio de Bellas Artes. Asimismo, se incluyeron ejemplares de los escultores locales del momento o recientemente fallecidos José Miguel Blanco (1839-1897), Ernesto Concha (1875-1911), Simón González (1859-1919), Carlos Lagarrigue (1858-1928) y Nicanor Plaza (1844-1918) y de la escultora Rebeca Matte (1875-1929). Ante la abundancia de la producción escultórica chilena, el artista y crítico Ricardo Richon Brunet (1866-1946) desde las páginas de *El Mercurio*, llegó a afirmar que el corpus se podía enmarcar en una escuela distintiva nacional:

Chile es orgulloso, y justamente orgulloso de su Escuela de Escultura, desde que el arte existe en Chile la escultura ha tenido una historia tanto ó mas brillante como la pintura y mucho mas homogénea. Desde Blanco, que fue uno de los primeros, sino el primero en fecha de los escultores nacionales, hasta los jóvenes de hoy que son la esperanza de mañana, la historia de la escultura chilena está representada por una serie de éxitos tanto en Europa como aquí.<sup>641</sup>

En el caso del museo argentino, mientras que las fotografías muestran un claro privilegio de la escultura francesa del momento que se encontraba en el eje central del hall del Pabellón, la presencia de los escultores nacionales se revela a través del inventario realizado por Schiaffino. Había un predominio de Francisco Cafferata, pero

---

<sup>640</sup> Sobre el corpus general del MNBA, Baldassarre afirma que hacia 1907, sobre un patrimonio total de 2.693, 174 eran obras de argentinos, lo cual representaba un 6,5%, cifra bastante coincidente con la especificidad de la colección de objetos escultóricos del museo hacia 1910. Baldassarre, “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”, 264.

<sup>641</sup> Brunet, Ricardo. «El arte en Chile». *El Mercurio*. 18 de septiembre de 1910. A continuación el artículo reafirmaba la notoriedad de la escultura de Arias: “su gran grupo del «Descendimiento» es probablemente una de las obras de escultura más importantes ejecutadas por un artista sudamericano”.

también incluía ejemplares de José Arduino (italiano radicado en Argentina, 1857-1912), Arturo Dresco (1875-1961), y Rogelio Yrurtia (1879-1950). En este sentido, Corsani argumenta que Schiaffino apuntaba a la formación de un “panteón de artistas” conformado por la difusión del trabajo de artistas destacados.<sup>642</sup> En cambio, Baldasarre, en relación con el acervo en general, afirma que:

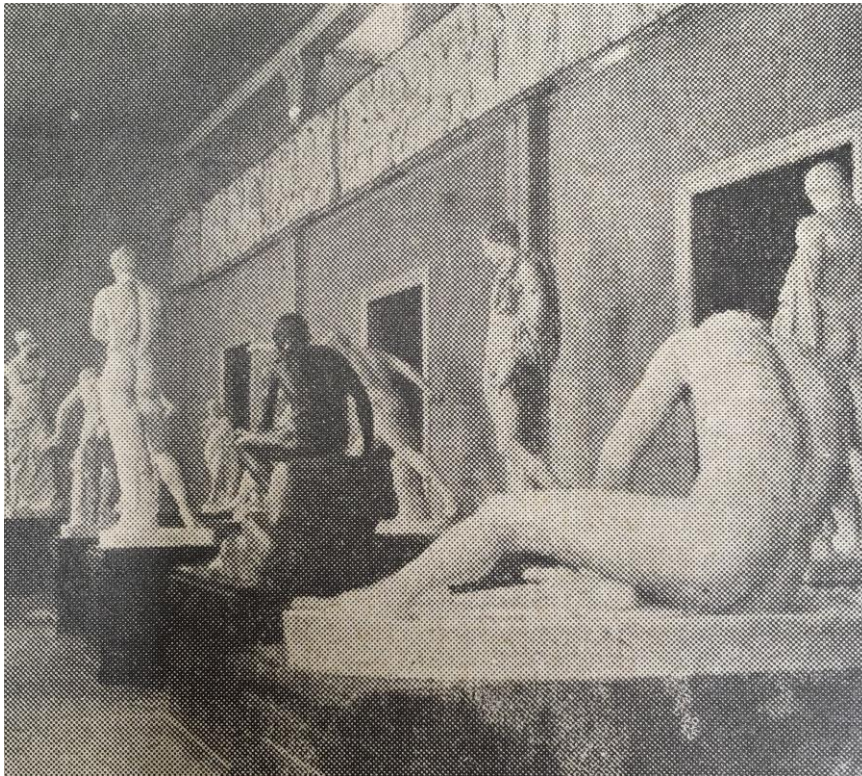
Por otra parte, en momentos en que el relato histórico del arte argentino todavía estaba en proceso –recordemos que las primeras historias del arte recién se publicarán durante la década de 1930– no parecía estar muy claro qué obras del pasado eran dignas de recuperación y acopio, y entonces los artistas representados en el museo eran los activos en aquel momento, poniendo en juego un pragmatismo que distinguió a casi todos los ingresos de obras concretados los primeros años de historia institucional.<sup>643</sup>

Más allá del nivel de protagonismo de la escultura nacional en cada caso, la mera operación de haberla colocado junto a calcos se interpreta como una fuerte operación de equiparación e integración del pasado universal con el presente de la escuela nacional, lo cual procuraba posicionar a esta última dentro de la esfera canónica.

---

<sup>642</sup> Corsani, “Educar, difundir, conservar. Eduardo Schiaffino y la escultura argentina en el Museo Nacional de Bellas Artes (1895-1910)”, 54.

<sup>643</sup> 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”, 266.



**Figura 64.** *Vista parcial del salón Oeste.* Publicado en: Laroche, Walter E. *El Museo Nacional de Bellas Artes. Apuntes para su historia.* Montevideo: Archivo y Museo Ernesto Laroche, 1964, 10.



**Figura 65.** *Aspecto que presentaba el salón Este.* Publicado en: Laroche, Walter E. *El Museo Nacional de Bellas Artes. Apuntes para su historia.* Montevideo: Archivo y Museo Ernesto Laroche, 1964, 12.

Dicha estrategia no fue semejante en todos los casos analizados, por ejemplo en Montevideo se optó por la creación de salas exclusivas destinadas a los calcos. Cuando se trasladó e inauguró en 1914 el museo al Pabellón de la Exposición de Higiene todavía estaba incompleta la Sección de Escultura Comparada porque se hallaba pendiente el arribo de yesos, demorados en Francia por el estallido de la Primera Guerra Mundial. La nueva sección haría que el museo adquiriese “una importancia artística tan sobresaliente que le dará el primer puesto entre los Museos de América en cuando a reproducciones”.<sup>644</sup> Abarcaría los periodos y estilos persa, egipcio, grecorromano, medieval, Renacimiento y tiempos modernos. Una serie de fotografías sin atribución de fecha publicadas por Laroche dan cuenta de la disposición de los yesos al interior del museo, que dedicó dos salones laterales alargados para la exposición del corpus.<sup>645</sup> Mientras que el salón oeste contenía ejemplares de la Antigüedad como un *Galo moribundo*, una *Venus de Milo* o un *Aproxímenos* (**Fig. 64**), el salón este presentaba piezas del Renacimiento, dominadas por un *San Jorge* de Donatello. A diferencia del MNBA y el MNBA(CH), el *San Jorge* se adquirió con la copia del nicho arquitectónico que albergaba a la escultura en Or San Michele de Florencia (**Fig. 65**).<sup>646</sup> Así, el desdoblamiento del espacio generaba una división cronológica tajante de un pasado apartado del resto del museo. En cuanto al arte nacional, desde la “Memoria histórica” del *Catálogo descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes* se informa que en el momento había “poca singularización”, específicamente 14 obras sobre un total de 199, i.e. un porcentaje de 7%, bastante similar a Buenos Aires y Santiago.<sup>647</sup> El corpus estaba conformado en su mayoría por envíos de algunos de los pensionados en Europa que habían posado entre los yesos cuando eran candidatos para emprender el viaje de formación, además de otras adquisiciones, lo cual, no deja de dar cuenta nuevamente de la coexistencia del arte del pasado canónico con el desarrollo artístico nacional en formación.

En síntesis, al momento de convertirse en objetos museales, los calcos escultóricos abandonaban su estatuto de mercancía y pasaban a integrar los complejos entretejidos

---

<sup>644</sup> Mensaje del Presidente José Batlle y Ordoñez a la Asamblea General, 15 de febrero de 1914 citado en Museo Nacional de Bellas Artes, *Catálogo descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes*, I:lxvii.

<sup>645</sup> Laroche, *El Museo Nacional de Bellas Artes. Apuntes para su historia*, 5.

<sup>646</sup> Cabe mencionar que actualmente esta colección de calcos se unió a la del Museo de Historia del Arte (MuHAr) de Montevideo. Sobre su fundación y colección cfr. Berretta Danielli, “La escultura como herramienta didáctica en la enseñanza de la historia del arte: estudio de los calcos del MuHAr”.

<sup>647</sup> Museo Nacional de Bellas Artes, *Catálogo descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes*, I:lxvii.

de sus colecciones de destino. En tanto mercancías, su exposición en locales de ventas como el de Caproni en Boston exaltaba la multiplicación y la variedad como principales criterios. Gracias a dicha reproductibilidad e incremento en su accesibilidad, múltiples ciudades americanas en vías de consolidación o reafirmación de la institucionalización de su campo artístico encontraron en los yesos efectivos recursos para “dotarse artificialmente de medio artístico”, en palabras de Schiaffino. Los calcos representaban el pasado canónico dado que permitían la selección y reunión de las principales obras maestras de la escultura. En todos los casos analizados, se puede identificar una matriz compartida que inclusive implicaba la exposición de una serie de ejemplares que se repetían en cada caso, como por ejemplo la *Venus de Milo*, el *San Jorge* de Donatello o el *Esclavo* de Miguel Ángel.

En el Met de Nueva York el ordenamiento cronológico planteaba un recorrido dirigido por el canon del arte universal, que desembocaba eventualmente en las salas con colecciones de escultura moderna europea y estadounidense,<sup>648</sup> de modo que se generaba una relación de contigüidad entre el pasado y el presente. Asimismo, el Met no solo persiguió exhibir el pasado canónico sino que también procuró redoblar la apuesta al apelar a ejercer el canon a través del control del flujo de las copias con el establecimiento de su propio taller de calcos. No obstante, no pudo encauzar la demanda de sus propios yesos al campo artístico institucionalizado y debió conformarse con venderlos como posibles regalos de navidad para los neoyorkinos.

Por otra parte, en el cono sur americano, las exhibiciones de calcos en los museos se presentaron como episodios insertos en un proceso histórico de modernización y exaltación de la nacionalidad marcado por la ocasión de los Centenarios de Argentina y Chile. 1910 fue un año de grandilocuentes promesas del futuro y el progreso de la nación, que luego fueron sucedidas por la consolidación de una modalidad de exhibición de los museos nacionales que integraba el pasado canónico en yeso con obras originales del presente reciente. En museos como el MNBA(UR) el ordenamiento cronológico de los calcos planteaba la existencia de espacios específicos para el pasado. En cambio, tanto en el MNBA como el MNBA(CH) la coexistencia espacial de calcos y originales suscitaba una fusión entre el pasado y el presente que apeló a construir un relato triunfalista del arte nacional a través de su integración con el canon universal,

---

<sup>648</sup> Cfr. Hoeber. *Treasures of the Metropolitan Museum*, 18-23.

haciendo especial hincapié en una promesa de futuro de que, en efecto, las respectivas escuelas nacionales pasarían a integrar esa esfera canónica.

No obstante, el canon en yeso analizado a lo largo del capítulo se ha podido construir a partir de fotografías que no dejan de ser documentos instantáneos, índices que al fin y al cabo solo demuestran que los yesos, en ese momento, estaban en esos lugares. Si bien se puede afirmar que hubo cierta continuidad en los relatos museográficos durante el recorte temporal examinado, a medida que avanzó el siglo XX los yesos experimentaron un proceso entre la inestabilidad y la permanencia al interior del museo, lo cual sería, su batalla final.



## Capítulo 6. Las Victorias de Samotracia II. La batalla final de los yesos (1927-1942)

### Introducción

Una premisa general de la historiografía sobre colecciones de calcos escultóricos es la idea de que, luego de las primeras décadas del siglo XX, se dio un contundente proceso de declive en el consumo y la exhibición de yesos, en especial en contextos museográficos. Inclusive, el caso por antonomasia que representa dicho devenir se ha atribuido al Met, como por ejemplo señalan Frederiksen y Marchand al abrir el volumen de *Plaster casts...* con el episodio de la venta en 2006 en Sotheby's de los calcos del museo.<sup>649</sup>

En la historia de los calcos escultóricos esta venta puede aparecer como el gran final de un siglo de declive y rechazo, durante el cual yesos individuales y colecciones enteras de calcos fueron silenciosamente movidas a depósito (primero temporalmente, luego de forma permanente), librados a su propia suerte (y descartados cuando en fin considerados irreparables), violentamente atacados, o simplemente removidos y destruidos profesionalmente.<sup>650</sup>

Así, el siglo XX para un calco se enuncia como prácticamente la crónica de una muerte anunciada. El objetivo de este capítulo final es adentrarse en las vicisitudes de la exhibición de calcos en museos entre finales de la década de 1920 y el fin de la Segunda Guerra Mundial en 1945. Se toman como casos de estudio a las instituciones protagonistas del camino argumentativo hasta aquí recorrido: el Musée du Louvre de París y los episodios del traslado de su Atelier de Moulage concretada en 1928 y la reforma de las escaleras Daru hacia 1933, el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y su mudanza del Pabellón Argentino hacia 1933 y el devenir de la colección de calcos del Metropolitan Museum of Art de Nueva York a principios de la década

---

<sup>649</sup> La subasta “Historic Plaster Casts from the Metropolitan Museum of Art, New York” se llevó a cabo en 2006 en Sotheby's Nueva York, número venta N08176, por un total de 168 lotes vendidos por 502.530 USD. Cfr. <<http://www.sothebys.com/en/auctions/2006/historic-plaster-casts-from-the-metropolitan-museum-of-art-new-york-n08176.html>> (acceso 20/12/2020).

<sup>650</sup> Frederiksen y Marchand, “Introduction”, 1. “In the history of plaster casts the sale may be seen as the grand finale of a century of decline and rejection, during which individual casts and entire casts collections were silently moved into storage (first temporary, then permanent), left to their own devices (and discarded when finally deemed irreparable), violently attacked, or simply professionally removed and destroyed”.

de 1940 y la entrada del país al conflicto bélico de la Segunda Guerra Mundial el 8 de diciembre de 1941, al día siguiente del ataque japonés a Pearl Harbor.

Ciertamente, por un lado, este periodo se puede considerar como un campo de batalla para los yesos dado que lejos habían quedado los momentos de su exaltación durante las campañas de compras analizadas en los capítulos anteriores. Más aún, estas décadas fueron un momento generalizado de reconfiguraciones museográficas y activa reflexión sobre el rol de los museos ante la aparición de nuevas instituciones como el Museum of Modern Art (MoMA) en Nueva York (1929) y la entrada triunfal (y desestabilizante) a la esfera canónica del modernismo.<sup>651</sup> Entre la vanguardia y el kitsch, según el binomio de opuestos definido por Clement Greenberg,<sup>652</sup> los originales reforzaron su estatuto de valor y se dio un proceso que Wallach define como la “institucionalización de la polaridad entre original y copia”.<sup>653</sup> Como contrapartida, se generaron cuestionamientos sobre la validez exhibitoria de los yesos junto con originales en museos. No obstante, entre la sala de exhibición y el depósito, se pueden detectar una serie de transiciones y desplazamientos de calcos antes que el contundente destierro generalmente atribuido.

Por otro lado, y en parte debido al marcado contexto bélico que rodea el recorte temporal del capítulo, un calco en particular fue instrumentalizado como una verdadera arma canónica: la *VS*. Justamente, el foco argumentativo se concentra en la pregunta

---

<sup>651</sup> Consideramos aquí el término modernismo en su uso anglosajón y sistematizado a partir del crítico estadounidense Clement Greenberg (1909-1994) como la intensificación y exacerbación de la auto-crítica interna del lenguaje artístico y la tendencia por la búsqueda de la pureza del medio que, en términos de Greenberg, se manifestó a través de la abstracción. La instalación del relato modernista tuvo su apoyo en un engranaje institucional pregonado por el MoMA. Desde ya, tanto el término como su historicidad han sido sometidos a múltiples críticas y se admite un uso reducido del mismo que, no obstante, es funcional a la presente investigación porque permite dar cuenta de un polo diferenciado de acción y valoración que en general se opuso al canon como aquí está siendo analizado. Cfr. Greenberg, “Modernist Painting”; Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*; Wallach, “The Museum of Modern Art: The Past’s Future”.

<sup>652</sup> En su famoso ensayo de 1939 “Avant-Garde and Kitsch”, Greenberg definió el kitsch a partir de una serie de caracterizaciones negativas, entre ellas como un producto de una “alfabetización universal” [*universal literacy*], un simulacro de la cultura genuina que provoca sensaciones falsas, y una comercialización cultural. A primera vista, copias como los calcos podrían ingresar en la categoría de kitsch, no obstante, los ejemplos que maneja el ensayo eluden referencias explícitas a la reproducción. Indirectamente, se puede detectar que el estatuto de no-original del calco se vio más fuertemente afectado por el desarrollo conceptual de la exaltación de la pureza del medio que, en el caso de la escultura, fue definido por Greenberg en “The New Sculpture” (1948, fecha posterior al recorte temporal del capítulo), como la “reducción modernista” gracias a la remoción de la modalidad del motivo que, en consecuencia, convirtió a la escultura en casi exclusivamente visual en su esencia, como la pintura misma. Se puede argumentar que, en este acercamiento entre la escultura y la pintura, el calco aparece como un medio desventajoso o inadecuado dado que carece de una técnica productiva en la cual se ponga en juego la originalidad, la creatividad y la unicidad del contacto con el material y porque su principal función recae en ser un sustituto efectivo del motivo que representa, alejándose de lo “puramente visual”. Ambos ensayos incluidos en: Greenberg, *Art and culture*, 3–21, 139–45.

<sup>653</sup> Wallach, “The American cast museum: An episode in the history of the institutional definition of art”, 39. Cfr. Introducción para cita completa.

sobre los desplazamientos museográficos de esta pieza en particular en los casos de estudio institucionales seleccionados. En este momento se identifica un doble proceso: si bien se dio un desplazamiento de calcos escultóricos de la exhibición, no hubo una desaparición absoluta e, inclusive, el calco de la *VS* se mantuvo como protagonista.

Entonces, a partir de nuevos lineamientos museográficos que tuvieron una plataforma internacional de difusión y que incidieron en las formas de exhibir obras de arte en los museos analizados, se dio una recomposición en el uso museal de los calcos que afectó la construcción del canon. Se identifica un desplazamiento de la acepción de canon en tanto conjunto serial integrado por múltiples partes –que se manifestaba a partir de la exhibición de grandes cantidades de calcos que escenificaban el devenir de las artes–, al canon concebido como una selección restringida de obras maestras. Dentro de dicha transición solo algunos ejemplares puntuales de calcos lograron mantener una función válida de exhibición y, entre ellos, los yesos de la *VS*. Argumento que la efectividad de este caso radicó en la consolidación de un núcleo significativo que aunaba la escultura-Victoria con su entorno de exhibición en el Louvre, el cual, también estuvo sujeto a la reproducción.

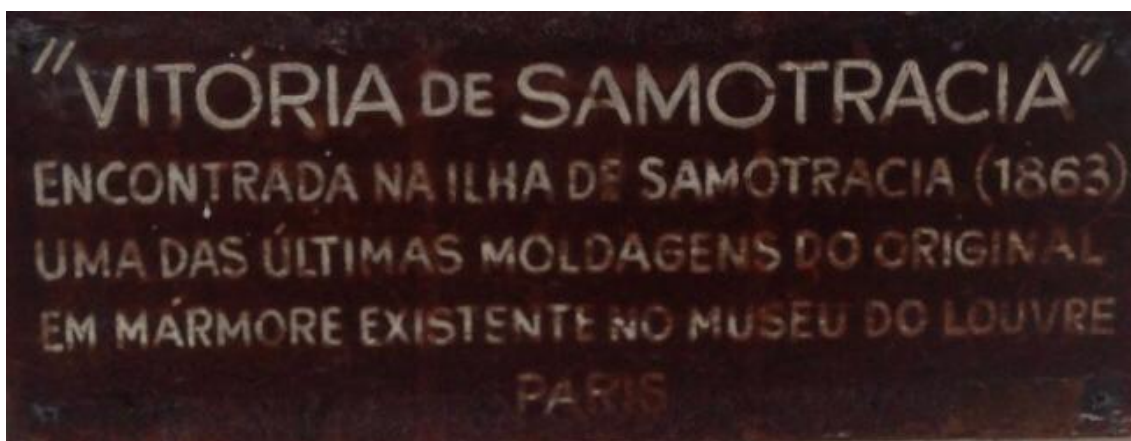
De esta forma, se plantea como hipótesis de base que se dio una reconfiguración de la dinámica canónica en pos de la concentración y exaltación de obras maestras, lo cual incidió en la permanencia de algunos calcos como el de la *VS* como objeto museal.

Por último, cabe mencionar que las fuentes analizadas son nuevamente fotografías de los museos. Si en el capítulo anterior, la producción de imágenes institucionales y la elección de sus encuadres nos permitió dar cuenta de la disposición museográfica de los calcos, en este caso, el uso de las fotografías como indicadores silenciosos en tanto que no están acompañados de discursos que explicitan sus intencionalidades y estrategias se acentúa. Ya no hay retóricas de reclamo de espacios ni de inauguración que afirmen ni justifiquen su disposición sino que antes bien se complementa el análisis con argumentaciones generalizadas sobre lineamientos museográficos.

Un primera parte del capítulo se concentra en la reconfiguración institucional del Louvre a partir de la llegada de Henri Verne (1880-1949) a la dirección de la Réunion des Musées Nationaux y del Musée du Louvre en 1925. Su gestión fue relevante tanto por la ejecución del proyecto de unión de los principales talleres de calcos estatales franceses en un mismo Atelier de Moulage des Musées Nationaux (1928) como por una remodelación y reestructuración generalizada y profunda del museo, que afectó directamente al entorno arquitectónico de las escaleras Daru. A continuación, se

examina la mudanza de sede del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires (MNBA) a su locación actual y cómo la dirección entre 1931 y 1939 del médico y crítico de arte Atilio Chiáppori (1880-1947) introdujo una modernización en la museografía, que en cierta medida incidió sobre la colección de calcos adquirida por Schiaffino. Finalmente, la tercera sección del capítulo se dedica a examinar los movimientos de los calcos al interior del Met, para demostrar que, lejos de haber tenido una rotunda condena, hasta la década de 1940 los yesos fueron objeto de tensiones y reclamos. No obstante, entre dichas polémicas, el yeso de la *VS* logró infiltrarse silenciosamente en un lugar de exhibición central del museo e, inclusive, funcionar como efectiva arma en defensa del canon estético occidental durante la Segunda Guerra Mundial.

### La base de operaciones: de mudanzas y reformas en el Louvre



**Figura 66.** Cartela “«Vitoria de Samotracia» Encontrada na ilha de Samotracia (1863). Uma das últimas moldagens do original em mármore existente no Museu do Louvre Paris” en Calco de *VS*, ca. 1928. Yeso. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Fotografía de la autora.

Una cartela sobre la base de un yeso de la *VS* (**Fig. 66**) informa en portugués que el ejemplar es “uno de los *últimos* modelos del original”, es decir, anuncia que parte del valor de la pieza radica en ser de los vestigios finales de la potencial infinita cadena de reproductibilidad de los yesos.<sup>654</sup> La fecha consignada al calco es *circa* 1928, lo cual

---

<sup>654</sup> “Victoria de Samotracia. Encontrada en la isla de Samotracia (1863). Uno de los últimos vaciados del original en mármol existente en el Museo del Louvre”. Se indica también que el calco proviene de la Escola de Belas Artes y que el permiso de la copia fue concedido por el gobierno francés a Brasil. Sobre esta colección cfr. Ferreira Ribeiro, “As moldagens em gesso e sua conservação”.

indica, en efecto, una conclusión alrededor de su elaboración: el cierre del Atelier de Moulage du Musée du Louvre hacia 1927.

Como se analizó en el capítulo 3, el AMML estuvo constantemente atravesado por una serie de dificultades en su sede de funcionamiento del Louvre, las cuales se continuaron luego de la Primera Guerra Mundial. La falta de espacio adecuado, el amontonamiento y poca clasificación de moldes y modelos y la desorganización en la estructura de funcionamiento en el taller incidió en la producción de calcos de dudosa calidad y en la negligencia en el trato con los clientes. Los retrasos en los encargos fueron en aumento, por ejemplo un reporte informaba que en 1926 dos importantes pedidos provenientes de Buenos Aires y Yugoslavia tuvieron que ser demorados por el nimio motivo de una diferencia de dos francos en el pago diario para contratar personal extra que se encargara de la ejecución.<sup>655</sup> Como consecuencia:

Resultado: mayor tiempo que no se había acordado con Buenos Aires y Yugoslavia; tal vez insatisfacción con estos dos países. Luego, para nuevos pedidos pequeños, obligados a solicitar como plazo de entrega (...) dos, tres meses y más. Naturalmente, ante tales retrasos, muchos dudan en realizar estos pedidos. En cuanto a la venta diaria actual, rápidamente termina siendo nula una vez que se agota el pequeño stock.<sup>656</sup>

En paralelo, a partir de 1927, se comenzó a gestionar el proyecto de unir los talleres estatales franceses de calcos del AMML, la École des Beaux-Arts, el Musée de Sculpture Comparée y el Musée de Saint-Germain-en-Laye en una misma sede en el ala Passy del Palais du Trocadéro. Hacia abril de 1928 se había completado la

---

<sup>655</sup> Curiosamente, esta mención a Buenos Aires es una de las pocas que se ha localizado desde los fondos documentales de los Archives Nationales. Seguramente se trata del pedido realizado por Ernesto de la Cárcova vía Cancillería Argentina en 1926 para crear la colección de calcos de la Escuela Superior de Bellas Artes, fundada en esos mismos años. En el caso de Yugoslavia, la fecha coincide con la creación de la colección de yesos de la Narodna galerija en Liubliana, Eslovenia. Cabe mencionar que las fotografías de esta colección revelan que el yeso de la *VS* fue adquirido y también colocado al pie de las escaleras del museo, reproduciendo al entorno Daru del Louvre. Dicho indicador refuerza la subsiguiente argumentación del capítulo y amplía su base geográfica, pero no se analiza en profundidad en pos de restringirse a los casos de estudio seleccionados. Agradezco a Mojca Jenko y a Jassmina Marijan de la institución por permitirme el acceso a las fotografías de la colección. Sobre la historia del museo cfr. Jenko, *The beginnings of the art collection*; Šerbelj, *Osemdeset let Narodne galerije*.

<sup>656</sup> Reporte de Louis Journot, “Rapport sur l'organisation de la vente des moulages au Musée du Louvre”, febrero 1928. AN, Archives des Musées nationaux, Atelier de Moulages du Louvre (série Y), 20150043/17, Affaires et renseignements, 1819-1947. “Résultat: temps plus long qui n'avait été convenu avec Buenos-Ayres et la Yougoslavie; peut-être mécontentement de ces deux pays. Puis, pour les nouvelles petites commandes, obligé de demander comme délai de livraison (...) deux, trois mois et davantage. Naturellement, en face de tels délais, beaucoup hésitèrent à faire ces commandes. Quant à la vente journalière courante, elle finit rapidement par être nulle une fois le faible stock épuisé”. Cabe mencionar que Journot fue el Chef vendeur des Moulages y se vio involucrado en una serie de conflictos con el Service Commercial de la Réunion des Musées Nationaux por mala administración de las ventas. El reporte citado fue confeccionado al momento de su desvinculación con el Louvre.

instalación,<sup>657</sup> lo cual también incidió sobre los pedidos finales al Louvre como intermediario directo –entre ellos probablemente se encontró la *VS* de Rio de Janeiro–.

Desde la prensa y comentarios de agentes institucionales, la fusión de los talleres fue celebrada y los errores del pasado olvidados. Según un funcionario de los Services Techniques entrevistado por *Le Matin*, la nueva institución era el mayor taller de calcos de Europa y producía mucho más que los 5.000 yesos que solía hacer el Louvre por sí solo anteriormente. También, elogiaba la calidad de los yesos que tanto había sido cuestionada al interior del Louvre y listaba un vasto muestrario de ciudades que en vez de reclamar retrasos demandaban calcos asiduamente.

Esta probidad, me atrevo a proclamarlo, en la calidad de nuestras reproducciones, nos ha valido encargos de todo el mundo. No podemos creer cuánto se conoce y se aprecia el arte francés en el extranjero. Es toda nuestra estatuaría del siglo XVIII que nos reclaman sucesivamente las escuelas de bellas artes de la República Argentina, Brasil, Uruguay, Colombia, los museos de Barcelona, Roma y El Cairo.<sup>658</sup>

Por último, la pequeña entrevista pasaba a informar sobre el *best seller* del Atelier: “La *VS* nos es demandada una decena de veces anualmente. Casi todos los museos de Alemania poseen un ejemplar”.<sup>659</sup>

Así, se pudo notar un primer gran movimiento de yesos, aquellos calcos-mercancías que antes lindaban con las escaleras Daru del Louvre y eran vecinos de los originales fueron desplazados hacia otro espacio de la ciudad parisina. De esta forma, se dio una separación entre la instancia de producción y comercialización de calcos y su exhibición.

Ahora bien, ¿qué sucedió con aquellos calcos museales que también habitaban el Louvre? Hasta este punto de la tesis solo nos hemos concentrado en la producción de yesos al interior del museo pero cabe agregar que entre sus salas, se desarrollaron una serie de iniciativas de exhibir corpus de calcos. Las más significativas fueron el acondicionamiento en 1898 de la Salle du Manège con calcos antiguos como parte de

---

<sup>657</sup> Callu, *La réunion des musées nationaux, 1870-1940*, 321–22.

<sup>658</sup> «L’atelier de moulages des musées nationaux». *Le Matin*. 6 de agosto de 1928. “Cette probité, j’ose le proclamer, dans la qualité de nos reproductions, nous a valu des commandes de tous les points du globe. On ne saurait croire à quel point l’art français est connu et apprécié à l’étranger. C’est toute notre statuaire du XVIIIe siècle que nous réclamons successivement les écoles des beaux-arts de la République Argentine, du Brésil, de l’Uruguay, de Colombie, les musées de Barcelone, de Rome et du Caire”.

<sup>659</sup> «L’atelier de moulages des musées nationaux». *Le Matin*. 6 de agosto de 1928. “La Victoire de Samothrace nous est demandée une dizaine de fois annuellement. Presque tous les musées d’Allemagne en possèdent un exemplaire”. Cabe recordar que en el capítulo 3 se citó una fuente de la misma época que indicaba que el molde de la *VS* estaba mal hecho y que los calcos que estaban siendo producidos no eran fehacientes reproducciones del original.

un proyecto de Félix Ravaisson-Mollien y, entre 1901 y 1933, la presentación en el área de las escaleras Daru de yesos de las excavaciones en Delfos dirigidas por Théophile Homolle (de las cuales resultó el descubrimiento del *Auriga de Delfos*).

Con relación a este aspecto, Martínez analiza la exhibición de calcos en el Louvre y distingue tres tipos de funciones. Algunos evocaban la idea de sustituto (aquellos en la Salle du Manège), otros ilustraban los descubrimientos arqueológicos recientes y sus investigaciones (escaleras Daru) y un tercer grupo de calcos proponía un complemento hacia una mejor comprensión de obras que se encontraban en estado fragmentario y cuyas piezas estaban en más de una colección (el autor provee el ejemplo del monumento *Autel de Domitius Ahenobarbus* que una mitad estaba en el Louvre y la otra en la Glyptothek de Múnich).<sup>660</sup> Por ende, se puede notar que los calcos en tanto objetos museales al interior del Louvre no estuvieron sujetos a un uso uniforme sino que antes bien en cada espacio se cumplió una función específica.

#### Las escaleras Daru y el “nuevo” Louvre

*Winged Victory*, de Harold Trowbridge Pulsifer<sup>661</sup>

A long cool corridor alive with fame  
Singing of ancient races, time-stilled hands,  
And at the end a figure like a flame  
Poises above the beauty she commands  
For an eternal moment she alights  
On her stone ship, knowing no more the sea,  
Dreaming the dream of her heroic flights  
Crowned with the golden wreath of victory.  
Will she be with us when we glance again  
Or in her marble pinions take the air  
Cleaving the heavens in the sun and rain,  
Spirit of freedom, bright beyond compare?  
O, winged glory, touch our common lives  
While this, you earth-caught shadow, still survives.<sup>662</sup>

---

<sup>660</sup> Martínez, “Exposer des moulages d’antiques: à propos de la gypsothèque du musée du Louvre à Versailles”.

<sup>661</sup> Harold Trowbridge Pulsifer (1886-1948) fue un poeta y editor de la revista *The Outlook* de Nueva York.

<sup>662</sup> Los epígrafes de este capítulo se mantienen en idioma original y se traducen en nota al pie para mantener su poética. Recorte de prensa de Trowbridge Pulsifer, Harold, “Winged Victory”, *The Saturday Review of Literature*, Nueva York, vol. X, 21 de abril de 1934. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A), 20140044/49,

Uno de los factores que ha incidido notablemente en la fama de la *VS* es su posicionamiento en el espectacular entorno arquitectónico de las escaleras Daru del Louvre; “un largo y fresco corredor vivo de fama” como lo caracterizaba uno de los varios poemas dedicados a la escultura antigua que arribaban como correspondencias al museo. Lejos de surcar los cielos, la Victoria “por un momento eterno se posa” y la fijación en el espacio ha sido uno de los principales caracteres de la escultura desde su emplazamiento en 1883, a punto tal que durante sus trabajos de restauración *in situ* entre 2013 y 2014 el director del Louvre enfatizó que “en efecto, es necesario subrayar, en el Louvre más que en otro museo, el vínculo entre una obra y su presentación en un palacio centenario”.<sup>663</sup>

Dentro de los estudios sobre museos, cabe tomar el ya clásico análisis de Duncan y Wallach, quienes, a partir del desarrollo del concepto del “museo de tipo universal” [*universal survey museum*], realizan una interpretación de las escaleras Daru en tanto caso de una arquitectura ceremonial –que luego Duncan especifica como monumentos ceremoniales–<sup>664</sup>, que homologa el museo al templo junto con el despliegue de una marcada función ideológica.<sup>665</sup> Entonces, “esta totalidad de arte y forma arquitectónica organiza la experiencia del visitante como un libreto organiza una performance”.<sup>666</sup> A continuación, definen a la galería Daru como el prólogo del Louvre cuya función es la construcción del museo como heredero del legado de la civilización occidental (o del canon estético occidental en términos de esta tesis), a las escaleras como “el momento más crítico y cargado ideológicamente de todo el ritual del museo”,<sup>667</sup> y a la *VS* como el primer gran *momentum* de la caminata ritual.

---

Renseignements sur diverses affaires. “Un largo y fresco corredor vivo de fama / Canto de razas antiguas, manos paralizadas por el tiempo, / Y al final una figura como una llama / Se desenvuelve por encima de la belleza que ella emana / Por un momento eterno se posa / En su barco de piedra, sin conocer más el mar, / Soñando el sueño de sus heroicos vuelos / Coronada con la corona de oro de la victoria. / ¿Estará ella con nosotros cuando la volvamos a mirar? / ¿O en sus piñones de mármol tomar el aire / Surcando los cielos entre el sol y la lluvia, / Espíritu de libertad, brillante sin comparación? / Oh, gloria alada, tocas nuestras vidas comunes / Mientras tú, tu sombra atrapada en la tierra, aún sobrevive”.

<sup>663</sup> Martínez, “La restauration de la Victoire de Samothrace”, 937. “Il faut en effet souligner, au Louvre plus que dans un autre musée, le lien entre une œuvre et sa présentation dans un palais centenaire”.

<sup>664</sup> Duncan, “Art museums and the ritual of citizenship”, 280.

<sup>665</sup> Duncan y Wallach, “The Universal survey museum”.

<sup>666</sup> Duncan y Wallach, 450. “This totality of art and architectural form organizes the visitor’s experience as a script organizes a performance”.

<sup>667</sup> Duncan y Wallach, 458. “This staircase is perhaps the most critical and ideologically-laden moment in the entire museum ritual”.



Ahora bien, el cargado significado del conjunto Daru-*V/S*, ciertamente se insertó en la esfera canónica, pero, aunque se podría plantear una fijación en la escultura-*V/S*, también es menester identificar una serie de variaciones en el entorno-Daru. Por ejemplo, cabe notar que durante varios años a partir de 1883 el espacio estuvo tomado por un ambicioso programa de reformas abocado a la implementación de una decoración de las bóvedas en mosaico y cerámica con un programa iconográfico que mostraba, según un reporte oficial, “un resumen de las riquezas que contiene el Louvre, una suerte de historia del arte a través de la evocación de todas las escuelas representadas en este vasto museo”.<sup>668</sup> También, el color de la pared de fondo de la *V/S* estuvo sujeto a una serie de modificaciones que oscilaron y se debatieron entre un tono plata análogo a los restos arqueológicos descubiertos por Champoiseau en Samotracia (ca. 1893),<sup>669</sup> uno rojizo y un azul que emulaba el mar de la isla. Hacia 1913 desde el museo se sintetizaba que: “Este fondo ya ha sufrido dos transformaciones, y fue después de experiencias igualmente desafortunadas que nos detuvimos en este color pálido, una especie de tinte neutro, adoptado casi generalmente para salas de museos susceptibles de recibir una capa de pintura”.<sup>670</sup>

En suma, hacia las primeras décadas del siglo XX, si bien la *V/S* se encontraba al pie de las escaleras Daru y su marco arquitectónico, la escultura convivía con una serie de elementos visuales como el programa iconográfico de los mosaicos y, más aún, con un importante corpus de calcos escultóricos provenientes de Delfos, una campaña arqueológica (cuasi de conquista) de análoga relevancia a la de Samotracia.<sup>671</sup> Como se

---

<sup>668</sup> Müntz, Eugène. «Rapport adressé au Ministre de l'Instruction Publique, des Beaux-Arts et des Cultes». *Journal Officiel de la République Française*, 7 de octubre de 1885, 5503. “La donnée générale de la décoration de ces voûtes serait d'indiquer, dans cette magnifique entrée, un résumé des richesses que contient le Louvre, une sorte d'histoire de l'art par l'évocation de toutes les écoles représentées dans ce vaste Musée”. Estos trabajos fueron sumamente criticados durante su ejecución ante la tardanza en su compleción y su dudosa calidad estética. Por ejemplo, cfr. Geffroy, Gustave. «Le Louvre mal gardé». *Le Figaro*. 13 de octubre de 1899.

<sup>669</sup> Carta de Le Directeur [Antoine Héron de Villefosse] a Monsieur le Conservateur des Antiquités Grecque et Romaines, 6 de marzo de 1893. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A), 20140044/48 Renseignements sur diverses affaires 1886-1911.

<sup>670</sup> Copia de carta de Le Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre a Monsieur le sous-secrétaire d'Etat des Beaux Arts, 28 de febrero de 1913. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A), 20140044/3, Administration. “Ce fond a déjà subi deux transformations, et que c'est après des expériences également peu heureuses que l'on s'était arrêté à cette couleur pâle, sorte de teinte neutre, adoptée presque généralement pour les salles de Musée susceptibles de recevoir une couche de peinture”.

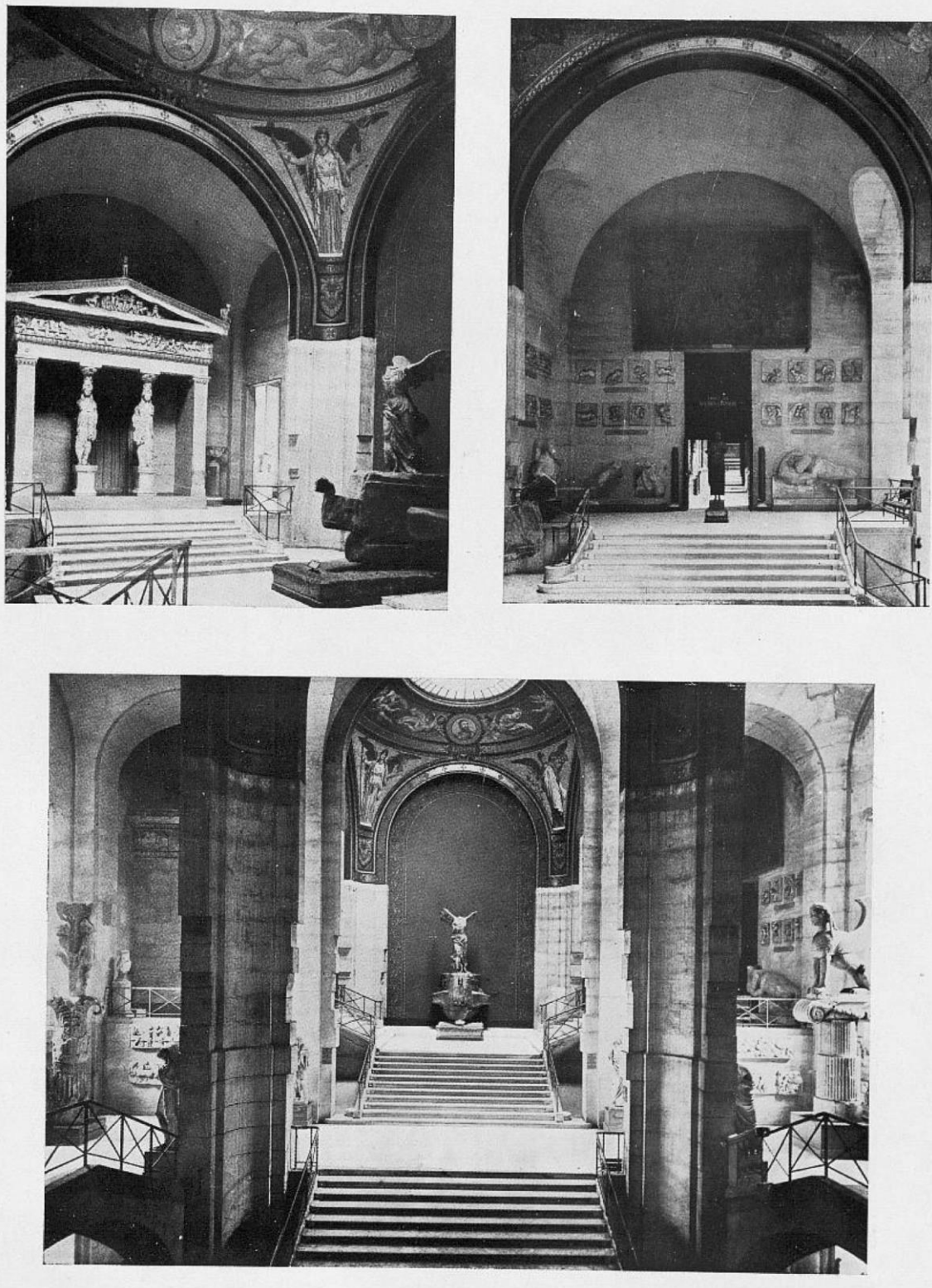
<sup>671</sup> En este sentido es importante notar que la construcción del Louvre como “heredero de la civilización occidental” no solo se hacía en términos estéticos a partir del trazado de una línea de continuidad entre la Antigüedad clásica y Francia sino que también subyace un despliegue de poder político manifestado a través de la demostración de la capacidad del país de poder ejercer la arqueología, más aún en Delfos

puede notar a partir de unas fotografías publicadas *a posteriori* (**Fig. 67**), los yesos eran numerosos y variaban desde el monumental conjunto de la fachada oeste del *Trésor des Cnidien* hasta la escultura de bulto del famoso *Auriga*,<sup>672</sup> que se encontraba enfrentada a la *VS*.

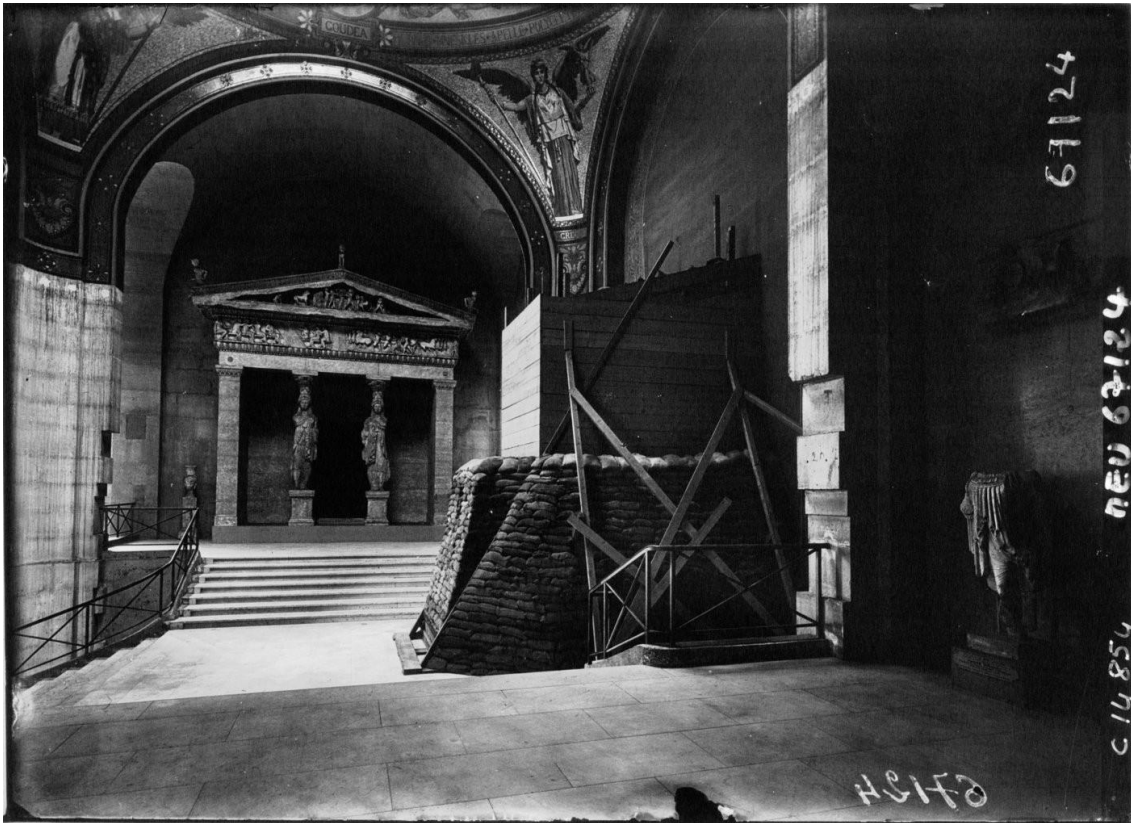
---

dado que la misión de exploración estuvo dirigida por Homolle desde la *École Française d'Athènes*, un organismo mucho más institucionalizado que las informales expediciones individuales de Champoiseau en Samotracia décadas antes. En este caso, Francia pudo quedarse con los calcos de Delfos en vez de los originales, pero de alguna forma se encargó de exponerlos (y de vender sus calcos) de forma tal que estas piezas fuesen asociadas al Louvre antes que a Grecia.

<sup>672</sup> Así, a pesar de ser una copia, se reforzaba la asociación entre la obra y el Louvre. También, probablemente, colaboró a la popularidad de la circulación de sus yesos, producidos por su *Atelier*. Cabe solo recordar las tratativas por su intercambio con Bruselas abordadas en el capítulo 1, o la preferencia por la escultura en la exhibición del MNBA del Bon Marché por parte de Schiaffino analizado en el capítulo 5.



**Figura 67.** *Escalier Daru. État ancien, 1934.* Publicado en: Verne, Henri. «Le plan d'extension et de regroupement méthodique des collections du Musées du Louvre. Les travaux de 1927 a 1934». *Bulletin des Musées de France* 6, n.º 1 (enero de 1934), 23.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**Figura 68.** Agence de presse Meurisse. Agence photographique, *Le Musée du Louvre pendant la guerre: la Victoire de Samothrace*, 1918. Fotografía. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, EI-13 (2578), Meurisse, París. 67124. Fuente: gallica.bnf.fr

Igualmente, más allá de habitar el mismo espacio, había una contundente desigualdad en el valor de las obras, lo cual es explícitamente revelado a través de una fotografía tomada durante la Primera Guerra Mundial (**Fig. 68**). Con el cierre del museo en el marco del conflicto bélico, y por las dificultades de transportar a la monumental *VS*, se construyó una estructura protectora ante el peligro de bombardeos,<sup>673</sup> alejando aún más aquellas alusiones de libertad que clamaba el poema del epígrafe para la escultura. No obstante, en la misma imagen se puede observar que esas mismas precauciones no fueron tomadas para los calcos, los cuales quedaron completamente despojados de cualquier tipo de protección y expuestos a las potenciales vicisitudes de la guerra.

A continuación, con la designación de Henri Verne como Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre en 1925, una profunda transformación del museo se

<sup>673</sup> Sobre la política institucional del Louvre durante la Primera Guerra Mundial cfr. Maingon, *Le musée invisible*. La autora dedica un apartado a analizar el uso de la *VS* como símbolo de guerra por parte de Francia.

llevó a cabo, que afectó a todo el tejido museográfico y también a sus calcos. La idea de que el Louvre requería una modernización se manifestó desde múltiples frentes. El propio Verne lo reconocía: “Se ha hablado demasiado sobre las fallas en la presentación de las colecciones del Musée du Louvre y los inconvenientes del Palacio. No insistiré. La crítica escrita u oral ha cumplido en gran medida esta tarea”.<sup>674</sup> En términos generales, los juicios se concentraron en la inadecuación entre una arquitectura de palacio con el uso del espacio como museo y en el crecimiento desbordado de las colecciones y la incapacidad de exhibirlas adecuadamente.

Asimismo, cabe señalar que el Louvre no estuvo exento de este tipo de reseñas en el exterior y, específicamente, desde el recorte geográfico propuesto en esta tesis. Por ejemplo, tan temprano como en 1910, un artículo estadounidense de contundente tono irónico titulado “A much overrated Paris” comentaba que el Louvre se había quedado atrás del “requerimiento del arte moderno” e inclusive, cuestionaba el estatuto canónico de sus colecciones:

Hay millares de pinturas en el Louvre; y el único objeto en acumularlos parece ser impresionar a todo el mundo con la cantidad. El verdadero arte que contiene el Louvre, sin embargo, no es tan excelente luego que se considera que de 7.000 imágenes no hay en toda la colección más que 25 o 30 de obras maestras de fama mundial.<sup>675</sup>

A partir de esta fuente, se puede identificar un viraje en la definición del canon: ya no era relevante poseer una gran cantidad de obras funcionales y organizadas por las categorías de escuela artística para consolidar la unidad de la serie sino que antes bien lo importante era poseer ejemplares (originales) canónicos concretos.

Desde Argentina, en 1925, la revista *Caras y Caretas* reeditó un artículo de la pluma del español Miguel de Unamuno que caracterizaba al museo como un “cementerio del arte” e, inclusive parangonaba el mandato del hombre culto con el cumplimiento de un rito ante meras obras mutiladas –entre ellas la *VS*, la cual “se ve que [quiere] escaparse de donde las tienen presas”– producto de la arqueología (y no el arte). Específicamente, “En el Louvre el mareo fué [sic.] máximo. La Venus de Milo, el Nilo, la Gioconda,

---

<sup>674</sup> Verne, Henri. «Le plan d’extension et de regroupement méthodique des collections du Musée du Louvre. Les travaux de 1927 a 1934». *Bulletin des Musées de France* 6, n.º 1 (enero de 1934), 1. “On a trop dit les défauts de la présentation des collections du Musée du Louvre et les inconvénients du Palais. Je n’insisterai pas. La critique écrite ou orale s’est largement acquittée de cette tâche”.

<sup>675</sup> Frantzius, Fritz von. «A much overrated Paris». *Fine Arts Journal* 23, n.º 3 (septiembre de 1910), 165. “There are miles of pictures in the Louvre; and the sole object in amassing them would seem to have to impress the whole world with quantity. The real art contained in the Louvre, however, is not so great after all when one considers that out of about 7,000 pictures there are not more than twenty-five or thirty of the world-famous masterpieces in the whole collection”.

Delacroix, Ingres, Murillo... y la muchedumbre que desfila, como cumpliendo un rito civil, laico, por delante de todo ello”.<sup>676</sup> Estas frases resultan elocuentes dado que toman las categorías analíticas abordadas por Duncan y Wallach como conceptos nativos que son criticados, lo cual da cuenta de que estaba en tela de juicio la validez de ese tipo de museo.

Hacia la década de 1930, hubo un proceso generalizado de reconfiguración de la función y disposición del museo artístico que se encauzó en una serie de plataformas de sesgo internacionalista. Desde Europa, el fin de la Primera Guerra Mundial resultó en la creación del organismo internacional de la Sociedad de las Naciones (1919) y luego derivó en la organización de ámbitos específicos como el Institut International de Coopération Intellectuelle (1922) y otros dedicados a la museografía como la Office International des Musées (1926).<sup>677</sup> En paralelo, se generaron una serie de programas editoriales como la revista *Mouseion* destinados a la difusión de las acciones y las ideas desarrolladas por esas entidades.<sup>678</sup> Por lo tanto, las reformas del Louvre se deben enmarcar en un contexto amplio de renovaciones museográficas que estuvo informado por plataformas multilaterales de circulación de ideas.

Una concepción del museo que se difundió asiduamente fue la del denominado “museo pedagógico”,<sup>679</sup> estructurada por el reordenamiento de las colecciones en función de su puesta en valor a partir del privilegio en la accesibilidad de aquellas obras más relevantes para el público general, i.e. la construcción de un relato canónico de

---

<sup>676</sup> Unamuno, Miguel de. «Aspectos de París». *Caras y Caretas*, n.º 1373 (24 de enero de 1925).

<sup>677</sup> El ámbito de acción de esta serie de organismos desborda ampliamente los alcances de esta tesis y en este capítulo se mencionan en función de las ideas museográficas que vehiculizaron. No obstante, cabe mencionar que un aspecto de estudio pendiente en relación con los calcos escultóricos es que desde la Office International des Musées se generaron una serie de iniciativas en pos de fomentar una red de cooperación e intercambios de reproducciones como una continuación y renacimiento del espíritu de la Convención de 1867. En este sentido, se refuerza el argumento del capítulo respecto de la hipótesis de que los calcos continuaron siendo objetos de disputas y debates hacia la primera mitad del siglo XX. En cuanto a los estudios sobre los organismos y publicaciones mencionados, cabe notar que, dado su amplio margen de acción, estos se han concentrado en el análisis de actores como el Institut International de Coopération Intellectuelle (Renoliet, *L' UNESCO oubliée*; Laqua, “Transnational Intellectual Cooperation, the League of Nations, and the Problem of Order”). o la revista *Mouseion* (Caillot, “La revue *Mouseion* (1927-1946), les musées et la coopération culturelle internationale”), o de aspectos específicos como la actuación y participación de Brasil (Dumont, *L'Institut international de Coopération intellectuelle et le Brésil (1924-1946)*.) y el desarrollo del concepto de conservación de patrimonio (Leveau, “Le souvenir de la Grande Guerre dans les réseaux de conservation de l'Entre-Deux-Guerres. Une préhistoire du Bouclier bleu”).

<sup>678</sup> Para el caso de Francia en particular, cabe recordar la existencia de la Réunion des Musées Nationaux, que tenía a su cargo la edición del *Bulletin des Musées de France*.

<sup>679</sup> Alfassa, Paul. «La conception moderne du Musée et les remaniements du Louvre». *La Revue de Paris* 4, n.º 2 (marzo de 1933), 413.

obras maestras. Un artículo parisino sobre la “concepción moderna del museo” resumía de forma clara estas divisiones:

La moda es lo que llamamos los «museos dobles». Cuando se debe evitar confundir al visitante mostrándole demasiadas cosas de las que no tiene ni el tiempo ni los medios para elegir, recomendamos dividir las colecciones en tres partes: 1° Un museo de obras maestras; 2° Un museo anexo al primero, destinado a especialistas pero accesible a todos, que se califica como «museo científico»: se verán en orden las obras secundarias; 3° Reservas amplias y clasificadas, que acogerán obras de un interés puramente histórico o documental.<sup>680</sup>

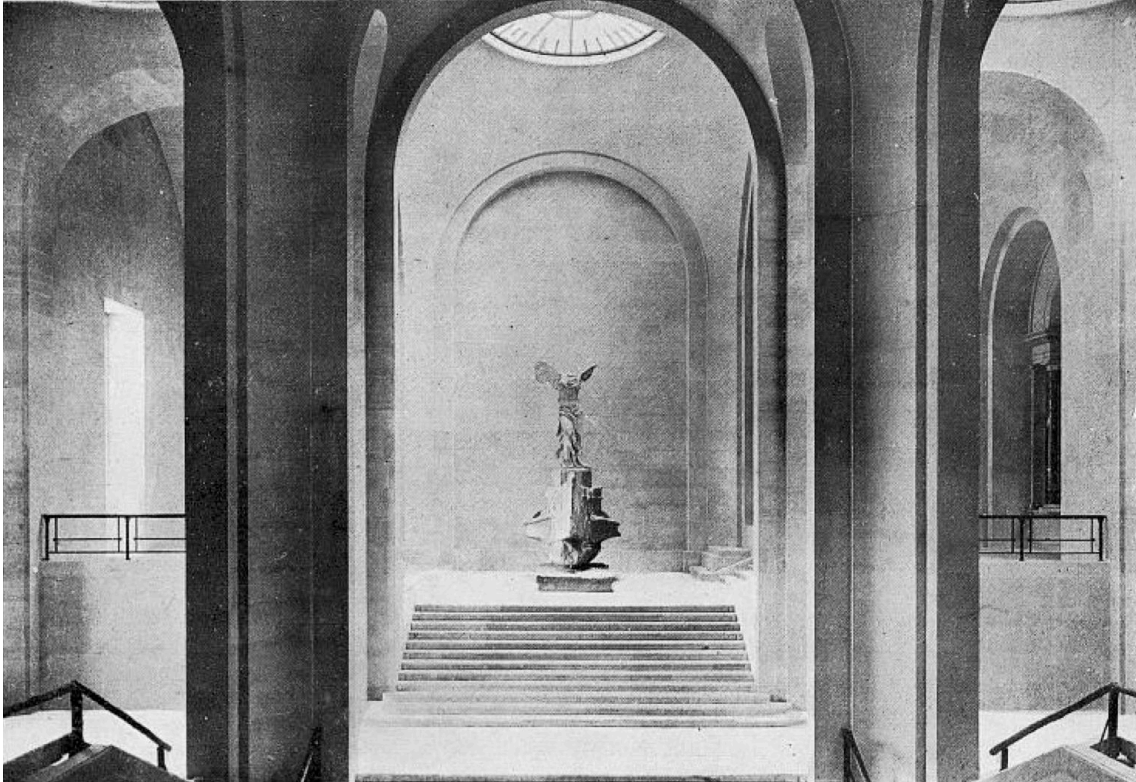
La puesta en práctica de estos principios de organización debía estar regida por una reformulación y estudio de la luz y el espacio cuyo objetivo último era la “presentación agradable” de las obras para evitar el agobio visual y mental del público –aquello que tanto se criticaba del Louvre–. En definitiva, el espacio debía adaptarse a las obras (canónicas) y la arquitectura debía ser funcional a ellas: “Para que el Louvre siga siendo un museo, la arquitectura debe seguir su vida y adaptarse a ella lo mejor posible”.<sup>681</sup>

Ahora bien, las reformas concretas que se llevaron a cabo sobre las escaleras Daru dieron lugar a una completa renovación del aspecto del espacio, cuyos resultados finales fueron publicados por Verne en el *Bulletin des Musées de France* junto con las fotografías que mostraban su antes (**Fig. 67**) y después (**Fig. 69**).

---

<sup>680</sup> Alfassa, 417. “La mode est à ce qu'on nomme le «double musées». Dès lors qu'il faut éviter de dérouter le visiteur en lui montrant trop de choses parmi lesquelles il n'a ni le temps ni le moyen de choisir, on préconise de faire des collections trois parts: 1° Un musée de chefs-d'œuvre; 2° Un musée annexe du premier, destiné aux spécialistes quoique accessible à tous, que l'on qualifie de «musée scientifique»: là se verront en ordre les œuvres secondaires; 3° Des réserves étendues et classées, qui recevront les œuvres d'un intérêt purement historique ou documentaire”. Este tipo de división por ejemplo fue aplicada en el Louvre a la pintura primitiva italiana, según una reseña de Jacques Jaujard, Sous-directeur des Musées Nationaux entre 1933 y 1940, las obras se separaron en: un grupo de primer rango para el público general, pinturas de menor importancia, interesantes para especialistas o estudiantes y cuadros de aún menor interés en reserva. Cfr. Jaujard, Jacques. «Les principes muséographiques de la réorganisation du Louvre». *Museion* 31-32, n.º III-IV (1935), 7.

<sup>681</sup> Alfassa. «La conception moderne du Musée et les remaniements du Louvre», 430. “Si le Louvre doit rester un Musée, l'architecture doit en suivre la vie et s'y accommoder le mieux possible”.



**Figura 69.** *Escalier Daru. État actuel*, 1934. Publicado en: Verne, Henri. «Le plan d’extension et de regroupement méthodique des collections du Musées du Louvre. Les travaux de 1927 a 1934». *Bulletin des Musées de France* 6, n.º 1 (enero de 1934), 24.

Se revistieron los mosaicos decorativos,<sup>682</sup> se cambió la iluminación eléctrica,<sup>683</sup> se unificó el color de las paredes en un tono claro,<sup>684</sup> se ensanchó la escalinata y, principalmente, se quitaron todos los calcos que rodeaban a la *VS*,<sup>685</sup> aquellos “polvorientos yesos que estorbaban los diversos descansillos de la escalera e incluso

---

<sup>682</sup> Esta acción es interpretada por Duncan y Wallach como el paso de la proclamación del poder del Estado francés a través de los programas iconográficos de los techos en el Louvre al museo moderno que ya no necesitaba de un mensaje visual del carácter ritual del museo dado que lo promulgaba subliminalmente, transformación que en términos de esta tesis se puede analizar como una naturalización del canon. Duncan y Wallach, “The Universal survey museum”, 461–62.

<sup>683</sup> Jaujard. «Les principes muséographiques de la réorganisation du Louvre», 15.

<sup>684</sup> Verne afirmó al respecto: “Naturalmente, la simple proporción de las líneas arquitectónicas impuso una decoración sencilla. La pared desnuda, patinada en el tono más bajo que resalta mejor el mármol dorado o la piedra cálida de las estatuas, se impuso preferible generalmente después de la experiencia de la pared pintada. Debemos estar agradecidos a nuestros comisarios por haber renunciado, a pesar de una larga costumbre, a la tradición del rojo pompeyano oscuro que devoraba la luz y absorbía la forma y la vida de las obras de arte”. Verne. «Le plan d’extension et de regroupement méthodique des collections du Musées du Louvre. Les travaux de 1927 a 1934», 4. Se omite la cita en idioma original.

<sup>685</sup> Respecto a los calcos en otros espacios, un artículo de 1928 en *Mouseion* del Conservateur du Département des Sculptures, Paul Vitry, informaba que el Louvre, salvo contadas excepciones como los yesos de Delfos, ya no exhibía calcos y que aquellas piezas de la Salle du Manège habían sido puestas en depósito. Según Verne, esos calcos en una siguiente etapa se desplazarían a otra zona del museo. Vitry, Paul. «La coopération des Musées de Moulages, “Les ateliers de moulages français”». *Mouseion*, n.º 4 (abril de 1928): 60-63.



enmascaraban la única ventana que decía iluminar la estatua”, según criticaba otro artículo periodístico.<sup>686</sup> También, en una silenciosa tarde en el museo, durante unos “conmovedores minutos”, se elevó a la escultura de bulto de la Victoria para desplazar su base de forma tal que ya no tocara la pared de fondo. “De esta manera, una escalera se convirtió en la amplia base y el templo de una única obra maestra antigua”,<sup>687</sup> y más aún, su entorno arquitectónico se adaptó a ella, “es sin duda un éxito arquitectónico tanto más afortunado cuanto que la grandeza, la sencillez y la desnudez de las líneas se subordinan al impulso, al movimiento, al modelo de la *VS*”.<sup>688</sup>

En definitiva, los años entre 1927 y 1933 representaron un activo momento de modificaciones en el Musée du Louvre que implicó una reconfiguración en la construcción del canon que tendió a privilegiar a la obra maestra por encima de la categoría serial estilística en la cual se insertaba. Esto afectó particularmente al entorno Daru de la *VS*, que se reacondicionó completamente en función del destaque de la escultura individual y el refuerzo de la idea de templo en su entorno. Ahora bien, para que el Louvre estuviese “a la cabeza de la museografía moderna e internacional”,<sup>689</sup> no solo hubo que mudar a los calcos-mercancía que el AMML había producido en el museo desde hacía más de un siglo, sino que también se desplazaron aquellos calcos museales que habían logrado infiltrarse como objetos de exhibición en las salas del Louvre.

No obstante, es posible identificar un contra-ataque por parte de los yesos dado que, si la retirada de los calcos parisinos del entorno-Daru se realizó en función de reforzar el estatuto canónico de la *VS*, este accionar como contrapartida incidió en la activación y permanencia de los calcos de la *VS* en otros espacios geográficos y, más aún, en el hecho de que el entorno-Daru también estuvo sujeto a la reproducción.

---

<sup>686</sup> Dain, Alphonse. «Les nouvelles salles d'antiques au Musée du Louvre». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 43, n.º 1 (1934): 34. “Et surtout ces moulages poussiéreux qui encombraient les différents paliers de l'escalier et masquaient même la seule fenêtre qui dît éclairer la statue”.

<sup>687</sup> Verne. «Le plan d'extension et de regroupement méthodique des collections du Musées du Louvre. Les travaux de 1927 a 1934», 4. “De la sorte, un escalier est devenu l'ample socle et le temple d'un seul chef-d'œuvre antique”.

<sup>688</sup> Verne, 11. “Est sans doute une réussite architecturale d'autant plus heureuse que la grandeur, la simplicité et la nudité des lignes se subordonnent à l'élan, au mouvement, au modelé de la Victoire de Samothrace”.

<sup>689</sup> Recorte de prensa, Auroch, Paul, “Le scandale du Louvre: l'atelier de moulage”, *L'ordre*, Paris, 9 de diciembre de 1937. AN, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/1, Historique et organisation. “Le Louvre se classe en tête de la muséographie moderne et internationale”. Curiosamente, el artículo viraba del halago a la crítica justamente por el estado del Atelier de Moulage (ahora en el Trocadéro) que no podía hacer frente a la demanda y continuaba presentando demoras en los encargos.

## Una estratagema porteña: la nueva sede del MNBA<sup>690</sup>

*La Victoria de Samotracia*, de Rubén Darío

La cabeza abolida aún dice el día sacro  
En que al viento del triunfo las multitudes plenas  
Desfilaron ardientes delante el simulacro  
Que hizo hervir a los griegos en las calles de Atenas

Esta egregia figura no tiene ojos y mira,  
No tiene boca y lanza el más supremo grito,  
No tiene brazos y hace vibrar toda la lira  
Y dos alas pentélicas abarcan lo infinito.<sup>691</sup>

*Toast*, de Rubén Darío

A Eduardo Schiaffino  
Que la champaña de oro hoy refleje en su onda  
La blanca maravilla que en el gran Louvre impera,  
La emperatriz de mármol cuya mirada ahonda  
El armonioso enigma que es ritmo de la esfera;  
(...)  
La victoria llevando su palma de oro fino  
Y rompiendo la sombra sobre el carro divino  
Apolo coronado de luces y de rosas.<sup>692</sup>

La yuxtaposición de los versos del poeta-viajero nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) trazan una ruta de referencias geográficas para la *VS*, venerada en Atenas (y no en Samotracia), imperante en el Louvre, para por fin coronar metafóricamente el triunfo argentino de la fundación del propio museo en los locales del Bon Marché –aunque, su versión en yeso todavía debía esperar más de una década para arribar al cono sur americano–.

---

<sup>690</sup> Una primera versión del siguiente apartado ha sido publicada en un artículo propio dedicado al cotejo de las funciones y modalidades de exhibición de los yesos de la *VS* en las instituciones porteñas del MNBA y la Escuela Superior de Bellas Artes. Cfr. Gallipoli, “Las Victorias”.

<sup>691</sup> Citado en Pedro, Valentín de. «La Victoria de Samotracia y Rubén Darío». *Plus Ultra* II, n.º 11 (marzo de 1917). Curiosamente, el artículo relata que la inspiración del poema acaeció en la residencia del Cónsul General de la República Argentina en Barcelona ante un cuadro con el motivo de la *VS*.

<sup>692</sup> Palabras pronunciadas en ocasión de la inauguración del MNBA el 25 de diciembre de 1896. Citado en Malosetti Costa, *Primeros modernos*, 405. Malosetti Costa examina la figura de Darío y su conexión con el desarrollo de la crítica y las artes visuales en Buenos Aires y su inserción en un primer momento de mundialización artística a partir de la producción pictórica local del momento. Cfr. Malosetti Costa, “Rubén Darío y las artes visuales”.



**Figura 70.** *Bellas Artes. Salón á la derecha de la entrada, y en el que se exhiben obras de autores extranjeros, [ca. 1911].* Fotografía. AGN, Departamento de Documentos Fotográficos, Buenos Aires. C.2059.5.6

Cabe recordar que el calco de la *VS* porteña se exhibió a partir de la apertura del MNBA en su segunda sede del Pabellón Argentino en 1911 (luego de la partida del destinatario del *toast* Schiaffino), en uno de los extremos del gran hall de la planta baja (**Fig. 70**). Más allá de que no se había comprado la proa, todas las piezas escultóricas fueron elevadas por pedestales, y se puede notar que la disposición del yeso se yergue como un punto focal que alude vagamente a las escaleras Daru,<sup>693</sup> especialmente por el despliegue del alfombrado, que, desde el punto de vista en que fue tomada la fotografía, forma una línea de perspectiva que fuga hacia ella. No obstante, el mismo montaje fue empleado en el otro extremo del hall y su imagen posee el mismo encuadre (cfr. **Fig. 58**

---

<sup>693</sup> Esto ha sido notado por Melgarejo: “Exhibida en aquella institución [el Louvre] de un modo protagonista, en el descanso de la escalera (en su ubicación actual), la había observado Schiaffino al encargarse en el Louvre la copia para el MNBA, donde la situó igualmente en un espacio central. Los tabiques que cercaban a esa victoria alada formaban una pequeña sala con réplicas de otras piezas clásicas”. Melgarejo, “Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor”, 46.

del capítulo 5), aunque se puede detectar un privilegio compositivo en la *VS* dada la disposición en las poses de algunas esculturas como los brazos del *Augusto de Prima Porta* y la mirada del *Moisés* de Miguel Ángel, que apuntan directamente a la Victoria.

Ahora bien, desde los inicios del museo en el Pabellón, sus instalaciones fueron criticadas; por ejemplo, desde las páginas de la revista artística *Athinae* –cuya portada era justamente un dibujo de la *VS*– se lo calificó de “galpón” “antiartístico”, cuya mayor deficiencia era justamente su inadecuación a la función de un museo-templo:

Y es dolorosamente ridículo que un museo de arte, que bien puede adquirir el sentido de un *templo*, se halle en una construcción chabacana y mamarrachesca que nunca, pero nunca, mientras los gobernantes tengan un poco de sentimiento estético deviera [sic.] servir para tan alto y noble fin.<sup>694</sup>

Hacia 1931, con el inicio de la dirección de Atilio Chiáppori,<sup>695</sup> se comenzó a concretar el proyecto de mudanza definitiva del MNBA a partir del otorgamiento de sede de una ex-Casa de Bombas,<sup>696</sup> y su consecuente acondicionamiento a cargo del arquitecto Alejandro Bustillo (1889-1982) (**Fig. 71**).<sup>697</sup>

---

<sup>694</sup> Itálica propia. Gozalbo, Augusto. «El Museo Nacional de Bellas Artes». *Athinae* III, n.º 35 (julio de 1911), 203. Este tipo de críticas se continuaron a lo largo del tiempo, por ejemplo otra noticia de *Caras y Caretas* en 1932 denunciaba retrospectivamente que: “En el sitio en que estaba [el MNBA], inadecuado, pequeño, incómodo, se amontonaban los cuadros, las estatuas, los calcos, sin luz apropiada, en un hacinamiento que impedía ver y apreciar las obras”. Gerchunoff, Alberto. «Bajorrelieves de algunos hechos». *Caras y Caretas*, n.º 1748 (4 de abril de 1932).

<sup>695</sup> El nombramiento de Chiáppori, quien era secretario del museo desde 1911, fue en ocasión de la jubilación de Cupertino del Campo, y su dirección se extendió hasta 1939. Disposición oficial en: Uriburu, Ernesto Bosch. «Nombrando Director del Museo Nacional de Bellas Artes al Sr. Atilio Chiáppori en lugar del señor Cupertino del Campo. Buenos Aires. Febrero 14 de 1931». *Boletín Oficial de la República Argentina*. 18 de marzo de 1931, 646. En general, el estado del arte sobre la gestión Chiáppori se ha concentrado en el desarrollo de estrategias institucionales de fomento del arte contemporáneo nacional. Según Baldasarre, Chiáppori fue el ideólogo que había pregonado el proyecto de un “museo de arte moderno” ya durante la gestión de Cupertino del Campo. Herrera se ha concentrado en la política de difusión cultural del MNBA a partir de una serie de préstamos de la propia colección en pos de la creación de museos provinciales, cuestión que es abordada en profundidad a partir de casos de estudio específicos de la provincia de Buenos Aires (como por ejemplo el Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca) en la tesis en curso de Patricia Basualdo, *La formación de los primeros museos municipales de arte en la provincia de Buenos Aires. Prácticas locales, provinciales y nacionales en el proceso de institucionalización artística bonaerense (1931-1949)* (Doctorado en Historia, IDAES, UNSAM). 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”, 267; Herrera, “El Museo Nacional de Bellas Artes y su proyección nacional, 1911-1943”.

<sup>696</sup> La casa de Bombas de las Obras Sanitarias de la Nación fue cedida por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires por decreto del Presidente Provisional Teniente General Uriburu. Ha albergado al MNBA hasta el día de hoy.

<sup>697</sup> El 19 de septiembre de 1932 se iniciaron las gestiones de mudanza y de cierre del Pabellón Argentino que debía ser demolido. Se otorgó un presupuesto de 300.000 pesos moneda nacional para la adaptación edilicia. La nueva sede se inauguró el 23 de mayo de 1933. Disposición oficial en: Uriburu, Guillermo Rothe. «Instalación del Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires. Noviembre 23 de 1931». *Boletín Oficial de la República Argentina*. 3 de diciembre de 1931, 138.



**Figura 71.** *El nuevo edificio*, 1934. Publicado en: Chiáppori, Atilio. «El nuevo museo». *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* 1, n.º 1 (febrero de 1934), 3.

En cuanto al carácter de la iniciativa, el propio Chiáppori explicitó la intención de convertir el MNBA en un “museo moderno” a través de una plataforma programática, publicada en su mayoría a través del *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*,<sup>698</sup> que daba cuenta de los lineamientos museográficos que se estaban desarrollando en ámbitos internacionales. En este sentido, cabe notar que un proceso de modernización museográfica no solo afectó instituciones nuevas y especializadas en arte moderno (especialmente luego de la creación del MoMA en 1929) sino que también a aquellos museos más tradicionales de bellas artes –o “de tipo universal” en términos de Wallach y Duncan–, como el Louvre y el MNBA.

Entre las premisas para el MNBA, también se destacó la idea del “museo doble”: se reducía la galería pública a una selección de “obras resaltantes” (u obras maestras) que se complementaban con una suerte de museo subterráneo conformado por depósitos en donde los especialistas podrían realizar consultas específicas.<sup>699</sup> A través del

---

<sup>698</sup> El *Boletín...* tuvo como objetivo visibilizar no solo el programa institucional del MNBA con información como exposiciones, entradas de libros y revistas a la Biblioteca y estadísticas de visitantes, sino que también se abocó a comunicar sobre el estado de situación de otros museos nacionales –en especial la fundación y actividad de museos provinciales– e internacionales. Por ejemplo, en la sección del “Noticiero” de 1934 se incluyó una breve comunicación que informaba que el Louvre había comenzado las tareas de modernizar la presentación de las esculturas antiguas («Noticiero». *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* 1, n.º 3 (abril de 1934): 14). Sobre el *Boletín...* cfr. Casajús, “El Boletín del Museo Nacional de Bellas Arte (1934 – 1935 y 1942)”.

<sup>699</sup> Chiáppori, Atilio. «El nuevo Museo Nacional de Bellas Artes». *Caras y Caretas*, n.º 1807 (20 de mayo de 1933). Asimismo, cada uno de estos potenciales actores era destinatario de una serie de actividades específicas y eventos como conferencias especializadas en contraposición a charlas de temas generales. Entonces, si hacia principios de siglo la idea de educación del gusto propugnada por Schiaffino apuntaba a una ciudadanía ampliamente definida, en Chiáppori había una constante demarcación entre un público

ordenamiento y la clasificación de la colección por importancia y su correlato museográfico se perseguía:

...la «mise en valeur» de las obras expuestas. Poner en valor una obra de arte –cuadro o estatua,– es decir: colocarla de manera que ofrezca al espectador la evidencia de su calidad; su genuino significado, así como su importancia –su «aptitud»– dentro de la época o de la escuela; lograr que se destaque o se comprenda, de inmediato, el grado o el porqué de su estimación.<sup>700</sup>

La finalidad de dicha división radicaba en enfatizar el carácter instructivo en oposición a la concepción del museo-templo, que era calificada como anticuada: “La adopción del criterio moderno que substituye el antiguo carácter de «templo de la Belleza», por el más lógico y provechoso de «instituto docente», y el acercamiento y colaboración del público en sus funciones”.<sup>701</sup> De esta forma, si desde el discurso de Verne en el Louvre la reforma de las Daru fue realizada para erigir un templo solo para la *VS*, y así perpetuar la inserción de la obra maestra (a través de su amalgama con el espacio) en la esfera canónica, en el MNBA las reformas de la nueva sede se hicieron para fusionar su carácter de museo tradicional con el de arte moderno.

Bajo estos lineamientos, la colección general de calcos quedaba desplazada del relato museográfico principal, y debía ser alojada en un local circunvecino. Sin embargo, esto en principio no significó un destierro total dado que se manifestó el objetivo de proyectar un recinto especial que reforzaría un “itinerario lógico para una exposición instructiva, con el menor cansancio de atención o de movilidad del visitante”.<sup>702</sup> Si bien la iniciativa no llegó a completarse, hacia fines de 1934, estaba trazado un proyecto de ampliación en el que se proponía la instalación de una serie de salas que dispusieran los calcos con un orden cronológico. En relación con esto, se afirmaba: “cada una de las Salas será decorada de acuerdo con el respectivo estilo, lo que permitirá al visitante llevar una impresión de conjunto que ha de resultar sumamente útil para el mejor conocimiento de la Historia del Arte”.<sup>703</sup> En este sentido, se puede plantear que el museo de calcos se insertaba en un lugar intermedio e híbrido del “museo doble”, por

---

general y otro especialista, cuestión que también era remarcada desde los círculos de museografía francesa y estadounidense.

<sup>700</sup> Chiáppori, Atilio. «El nuevo museo». *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* 1, n.º 1 (febrero de 1934), 4.

<sup>701</sup> Chiáppori, Atilio. «Expresión de propósitos». *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* 1, n.º 1 (febrero de 1934), 2.

<sup>702</sup> Chiáppori. «El nuevo museo», 4.

<sup>703</sup> «Museo de calcos». *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* 1, n.º 7 (agosto de 1934), 9. Las obras debían comenzar a fines de 1934 bajo la dirección de Alejandro Bustillo y José A. Hortal de la Dirección General de Arquitectura.

un lado, estaba conformado por “obras resaltantes”-copias, de modo que se excluían de la galería principal; pero, por otra parte, el corpus sería sumamente útil para el público no especialista destinatario de ese espacio. Entonces, la necesidad de contar con reproducciones para acercar el museo al público se concibió como una instancia necesaria que fue impulsada, aunque luego en los resultados finales no se haya implementado.<sup>704</sup>

Al fin y al cabo, se planteaba una disyuntiva en torno a cómo conciliar el “museo de arte moderno” (encarnado a través del “museo doble”) con el museo tradicional (canónico en términos de esta tesis), o, en palabras de Chiáppori, cómo transformar el MNBA de un “templo de la belleza” en un “instituto docente”. Y, más aún, cómo el proceso incidía sobre la construcción del pasado canónico y dónde quedaban posicionados los calcos (y los originales) en dicho entramado. En relación con estas cuestiones, la experiencia del modelo estadounidense de museo se presentó como un interesante y fructífero abordaje.<sup>705</sup>

En la primera conferencia de un ciclo auspiciado por la Asociación Amigos del Museo en 1934, el arquitecto Alberto Prebisch (1899-1970) ofreció una detallada disertación sobre los museos en la actualidad y el perfil de las instituciones norteamericanas o “los más perfectos museos del mundo”. Su argumentación hizo eco de la distinción entre museos antedicha, la cual se podía tipificar en Estados Unidos con la diferenciación del Met (el “museo clásico”, según él) y el MoMA; el primero “depositario de reliquias” al cual “llegan solo las obras consagradas definitivamente por el tiempo y la opinión general” (i.e. el canon), mientras que el segundo “coloca al arte

---

<sup>704</sup> Según Melgarejo, Chiáppori “desestimó” los calcos y destinó una parte de la colección a los sótanos de la Dirección Nacional de Bellas Artes, donde algunos fueron robados y otros destruidos, mientras que otros yesos fueron cedidos en forma de préstamo a museos provinciales. Según una nota periodística de 1935, se acusaba al Bellas Artes de “imperdonable desidia” y “pérdidas irreparables” al haber librado los calcos a la suerte de un depósito poco protegido. Cfr. Recorte de prensa, “No investigan el Affaire de Bellas Artes”, *El Diario*, Buenos Aires, 24 de abril de 1935. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino y Melgarejo, “Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor”, 48.

<sup>705</sup> Ya hemos examinado en el capítulo 3 la consideración de Schiaffino por los museos estadounidenses, también durante la dirección de Cupertino del Campo se expresó una admiración por ellos e inclusive el director realizó viajes a Estados Unidos entre 1928 y 1930. En cuando a Chiáppori, en general, se ha privilegiado enfatizar los vínculos que el MNBA trazó con el MoMA, por ejemplo, Melgarejo afirma que tomó como base los criterios seguidos por Albert H. Barr y que su posición “era acorde a los nuevos modelos de adquisiciones, exhibición y publicaciones difundidos desde el MoMA, desde finales de los años 20”. No obstante, y como se argumenta a continuación, el modelo de museo norteamericano desbordó la emulación del MoMA y otras instituciones como el Met, que, en palabras de del Campo era “el más importante de todos”, fueron reseñadas y tenidas en cuenta. Cfr. Campo, Cupertino del. «Museos norteamericanos. Algunas de sus principales características». *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* 1, n.º 5 (junio de 1934), 1-4 y Melgarejo, “Eduardo Schiaffino curador: la Exposición Adquisiciones de 1906”, 26.

actual en manos de una institución especialmente equipada para tal problema”.<sup>706</sup> Así, cada institución tenía su propio “ritmo” y se complementaban entre sí. Ahora bien, al momento de aplicar estas cuestiones en las políticas que debía llevar a cabo el MNBA, concluía:

Para terminar con estas notas, me referiré a lo que a mi juicio constituye nuestro problema en materia de museos de Arte. Desde luego que me adhiero –en lo que se refiere a las *obras originales*– a las opiniones ya expresadas –con su habitual agudeza– por el señor Chiáppori en el sentido de que debemos renunciar, de una vez por todas, a poseer un museo que *no* sea de arte contemporáneo. Pero yo quisiera insistir en una necesidad que me parece urgente: la de formar y acrecer en lo posible las secciones destinadas a reproducciones y calcos. «*Vuestros museos deben ser de reproducciones y calcos*», me decía Mr. Winlock, director del Metropolitan. De acuerdo con nuestras circunstancias, nos es mucho más útil una docena de buenas reproducciones –en color, se entiende– que un cuadro original, por excelente que éste sea. Y quisiera insistir también y muy particularmente, que en esas colecciones se diera cabida equilibrada al arte contemporáneo, al arte viviente de hoy.<sup>707</sup>

Así, el director del Met de los años 30 empleaba el mismo juicio para “vuestros museos” que casi medio siglo antes desde su propia institución se había utilizado durante su campaña de compras de calcos (cfr. capítulo 3).<sup>708</sup> A través de un curioso giro argumental, nos encontramos nuevamente con la problemática de que, ante la imposibilidad (y en este caso la no intencionalidad) de poseer originales canónicos, el mejor recurso eran los calcos para cubrir el pasado artístico y el arte contemporáneo para representar el presente, y así establecer un perfil institucional entre el “museo clásico” y el “museo moderno”. La temporalidad se invertía: en vez de nutrirse del pasado para que el arte contemporáneo ingresara en la esfera canónica, el punto de partida era el presente:

Es a través de lo actual, y solo a través de lo actual, que comprendemos lo pasado. La comprensión de lo actual obra como un reactivo sobre la obra del pasado, y aclara en ella

---

<sup>706</sup> Prebisch, Alberto. «Museos. Primera conferencia del ciclo, auspiciada por la Asociación Amigos del Museo, a cargo del Arg. Alberto Prebisch. Octubre 18 de 1934». *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* 1, n.º 8 (octubre de 1934), 5.

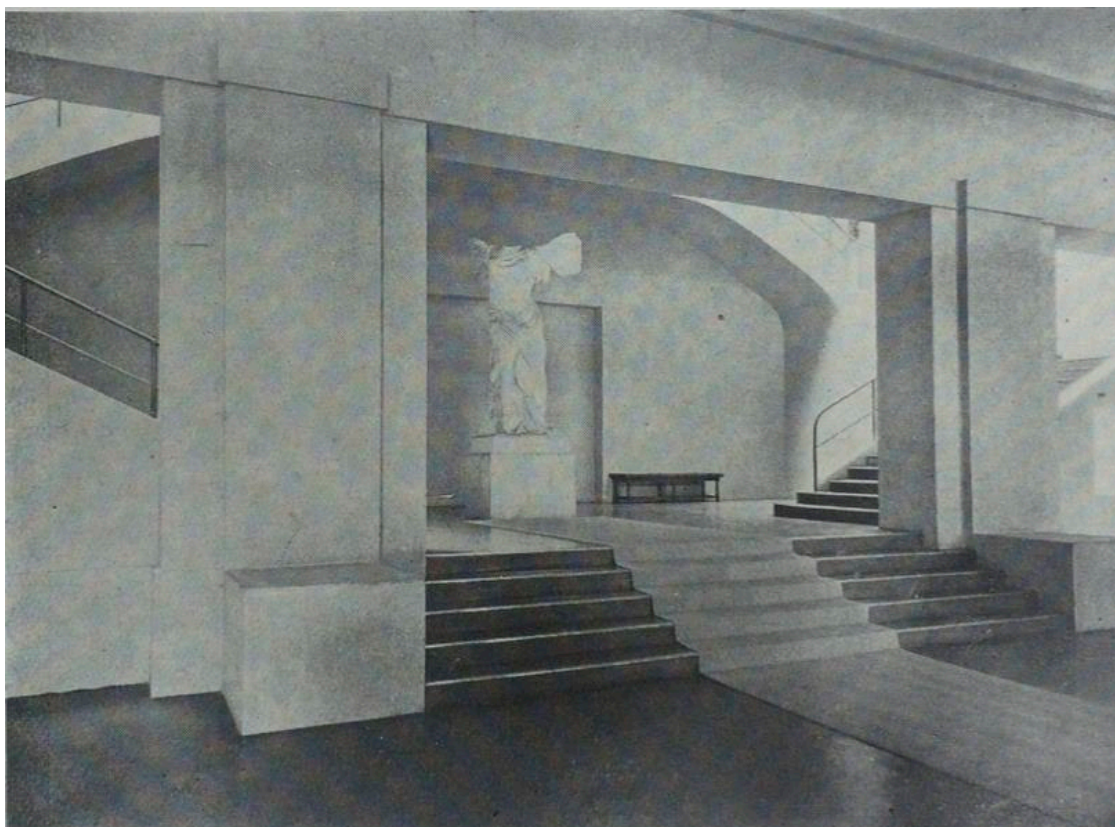
<sup>707</sup> Itálica propia. Prebisch, 7.

<sup>708</sup> Igualmente, cabe destacar que la desigualdad geopolítica que infiere el comentario del neoyorkino Winlock en los años 30 no se correspondía a la posición global de la Argentina. Si bien Argentina no alcanzaba el PBI per cápita de los Estados Unidos entre 1930-1935, este se encontraba dentro de los valores más altos a nivel global, además del hecho de que Estados Unidos todavía estaba sorteando la reciente salida de la crisis de 1929. Cfr. Maddison Project Database 2020 <<https://www.rug.nl/ggdc/historicaldevelopment/maddison/releases/maddison-project-database-2020?lang=en>> (acceso 27/07/2020).



—de un modo acaso parcial, pero profundo— lo que está al alcance de nuestra conformación de hombres actuales.<sup>709</sup>

Ahora bien, en este entramado de originales, copias y obras contemporáneas, desplazadas y expuestas, la fortuna del yeso de la *VS* fue muy particular dado que continuó poseyendo una locación central, esta vez en el hall de entrada del MNBA (Fig. 72). Como muestra la fotografía incluida en la portada del *Boletín...* de enero-febrero de 1934 —del mismo mes y año que la publicación de las imágenes del antes y después de las Daru en el *Bulletin...*—, lo primero que un espectador veía al ingresar al museo era a la *VS en yeso*.



**Figura 72.** José Moreno Díaz, *Hall de entrada*, 1934. Publicado en: *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* 1, n.º 1, enero y febrero de 1934, portada.

La reminiscencia del entorno-Daru del Louvre se reforzaba aún más que en el Pabellón Argentino a partir de la dedicación de todo un espacio arquitectónico a la pieza y su colocación al pie de unas escaleras —más pequeñas pero escaleras al fin—.

---

<sup>709</sup> Prebisch. «Museos. Primera conferencia del ciclo, auspiciada por la Asociación Amigos del Museo, a cargo del Arg. Alberto Prebisch. Octubre 18 de 1934», 7.

Asimismo, se enfatizaba la idea de “museo doble” a partir del destaque de obras canónicas y, en palabras del *Boletín...*, “...exhibir las obras de tal manera, que cada conjunto sea en sí un espectáculo de arte”.<sup>710</sup> Particularmente, desde la retórica de Chiáppori, la *VS* también era una efectiva obra maestra porque era de “ingénito y permanente patrimonio universal” y, citando el poema de Darío del epígrafe, sugería que la muda escultura profería “eternas palabras heroicas”.<sup>711</sup>

Ciertamente, la operación de colocar el yeso de la *VS* en la entrada del museo no puede ser interpretada solo como una reproducción literal del Louvre. Como ya se ha notado en la primera sección del capítulo, se dio un proceso conectado en el cual ambos espacios estaban sujetos a una modificación. Sin embargo, mientras que el Louvre buscó adaptar a nuevos tiempos el “museo clásico” (o canónico), en el MNBA el pasado canónico buscó estar en función del arte moderno. Si bien los espacios del Louvre y del MNBA eran asimilables, el porteño –probablemente gracias a su juventud que estaba desprovista del peso de la tradición y la oportunidad de mudarse de sede– iba un paso más allá del parisino en cuanto a su modernidad al enfatizar un entorno arquitectónico *ad hoc* de “muros lisos, sin una moldura, sin un adorno, líneas rectas, tranquilas; entonaciones suaves”.<sup>712</sup> A diferencia del Louvre, se despojaba de elementos arquitectónicos clásicos como los arcos de medio punto e inclusive, quizás como un guiño disruptivo, no posicionaba a la *VS* de frente sino de un cuarto de perfil, lo cual era reforzado por el ángulo de toma de la fotografía. En suma, a partir de pequeñas diferenciaciones, el acondicionamiento del nuevo MNBA se yergue como una verdadera estratagema, una acción hábil que se tensionó entre el canon y el modernismo, y el calco de la *VS* fue un astuto recurso para llevarla a cabo.<sup>713</sup>

---

<sup>710</sup> «La orientación actual del Museo». *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* 1, n.º 7 (agosto de 1934), 2.

<sup>711</sup> Chiáppori, Atilio. *La inmortalidad de una patria*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1942, 48. Chiáppori la nombraba en una disquisición sobre la necesidad de dotar de espíritu nacional la producción de monumentos públicos, pero, la *VS* era una excepción por su carácter universal.

<sup>712</sup> Chiáppori. «El nuevo Museo Nacional de Bellas Artes».

<sup>713</sup> No es posible afirmar hasta que momento se mantuvo el calco de la *VS* en el hall de entrada del MNBA. No obstante, hacia 1945, en el marco de las celebraciones por los cincuenta años del museo, el espacio fue tomado por piezas originales –específicamente las esculturas de *La Clarina–Bagnante seduta* de Antonio Tantardini, *Monumento al senador Rosazza* de Leonardo Bistolfi y *Fedra* de Gonzalo Leguizamón Pondal, mientras que la *VS*, se exhibía en las instalaciones de la biblioteca del museo. Finalmente, según Melgarejo, la *VS* fue cedida en préstamo a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires el 25 de abril de 1962 y ocupó un pabellón de una de sus sedes en la Av. Figueroa Alcorta hasta que se reportó que fue destruida por un incendio en 1971. Cfr. Compilado de información. MNBA 50 años. Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires y Melgarejo, “Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor”, 52.

## La Victoria entre la ofensiva y la retirada: los yesos en el Met

*The Winged Victory of Samothrace*, de Ethelwyn N. Curry<sup>714</sup>  
[poema en ocasión del obsequio de una copia de la *VS* a un Roosevelt]  
O form of radiant beauty,  
Majestic Victory  
Entranced mortals breathless stand  
Thy winged flight to see!  
  
There is triumphant gladness  
In the splendor of thy poise,  
No consciousness of sadness  
Thy joyousness alloys.  
(...)  
I feel thy moving presence,  
I hear thy rushing wings;  
The story of thy triumph  
Thy gladness to me brings!  
(...)  
No whisper from the silence?  
Thy lips are sealed, alas!  
Thy radiant form hath answered,  
Victorious Samothrace.<sup>715</sup>

Si desde el Met se recomendaba que “vuestros museos” como el argentino debían poseer calcos, al interior de la propia institución se estaban produciendo una serie de movimientos, los cuales, como ya se ha mencionado, han sido calificados como un contundente destierro por parte de la historiografía sobre la colección. No obstante, un examen más detallado sobre la cuestión a través de los archivos del museo revela que los yesos no cayeron sin antes dar batalla.

---

<sup>714</sup> Ethelwyn N. Curry, nacida en Canadá, se dedicó a la docencia en la Montclair Academy de Nueva Jersey. Educada en Oxford y París, también fundó el French Circle in the Oranges y fue miembro de la Alliance Française y las Daughters of the British Empire. Cfr. <<https://www.newspapers.com/clip/37725753/obituary-for-ethelwyn-n-curry-aged-75/>> (acceso 28/12/2020).

<sup>715</sup> Este poema fue enviado al Louvre en forma manuscrita y con el recorte de prensa en donde se publicó, en donde también se informaba que ante la visita al Louvre de Mrs. James Roosevelt (podría tratarse del hijo mayor del presidente de Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt (electo en 1933), o de su esposa por el uso del Mrs.), se le obsequió una copia de la *VS*. Citado en recorte de prensa, “As the poet view it”, adjunto en carta de Ethelwyn N. Curry a Henri Verne, 15 de enero de 1935. AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A), 20140044/49 Renseignements sur diverses affaires. “Oh forma de belleza radiante, / Victoria majestuosa / Los mortales embelesados permanecen sin aliento / ¡Tu vuelo alado para ver! // Hay alegría triunfante / En el esplendor de tu desenvoltura, / Sin conciencia de tristeza / Tu alegría se alea // (...) Siento tu presencia conmovedora, / Escucho tus alas que ajetrean; / La historia de tu triunfo / ¡Tu alegría a mí me trae! // (...) ¿Ni un susurro del silencio? / Tus labios están sellados, ¡ay! / Tu forma radiante ha respondido, / Samotracia Victoriosa”.

Ciertamente, a lo largo de la dirección entre 1932 y 1939 del egiptólogo Herbert Eustis Winlock (1884-1950),<sup>716</sup> quien aconsejó a Prebisch sobre el MNBA, se puede detectar una política general de desplazamiento de los calcos de las salas del museo. En una comunicación del director de 1932 se informaba que, “aunque no hay intención de deshacerse de las colecciones de calcos”,<sup>717</sup> una serie de modificaciones se habían llevado a cabo porque todas las colecciones estaban siendo comprimidas ante una falta general de espacio. Específicamente, los calcos persas y egipcios pasaron a depósito y fueron reemplazados por originales,<sup>718</sup> los yesos clásicos se concentraron en las Classical cast galleries y el Main Hall, donde se exponía la *VS* hacia 1909 (cfr. **Fig. 46**, capítulo 5), pasó a estar dedicado a originales góticos y del Renacimiento. Al año siguiente se resumía el estado de situación en los siguientes términos:

El Metropolitan Museum está seriamente avergonzado por la falta de espacio de almacenamiento, así como de espacio para exposiciones. Hemos retirado de la exhibición un cierto número de nuestros calcos y es concebible que este proceso continúe, y que un número creciente de calcos pueda retirarse en depósito. Por otro lado, nuestro almacenamiento ahora está abarrotado y nos vemos obligados a considerar métodos para desechar yesos y réplicas.<sup>719</sup>

Entre los métodos de desecho que fueron implementados, junto con el almacenamiento en un depósito en Riverside Drive, la cesión de calcos en préstamo fue el predominante. Hacia 1940, se reportaba que unos 216 yesos estaban dispersos por múltiples instituciones dedicadas a la educación artística,<sup>720</sup> y luego se resolvió que los

---

<sup>716</sup> Su gestión se yuxtapuso con las presidencias del ya mencionado Robert W. De Forest (1913-1933), seguida por el banquero alemán George Blumenthal (1858-1941) entre 1933 y 1941. Es notorio que las comunicaciones de Winlock respecto a los calcos sean entre fines de 1932 y 1933 y coincidieron con la salida de De Forest del museo y con el fallecimiento de Edward Robinson en 1931, quienes fueron los grandes ideólogos, gestores y defensores de la colección de calcos del Met (cfr. capítulo 3).

<sup>717</sup> Carta de H. E. Winlock a Mr. Kent, 5 de noviembre de 1932. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C27701 Cast collections (Re-organization). “While there is no intention of doing away with the cast collections, they, like all of the other collections in the museums, must be compressed until the museum can be enlarged”.

<sup>718</sup> Cabe mencionar que desde 1906 el Met auspició y financió expediciones arqueológicas, de modo tal que no solo era un agente comprador de antigüedades sino que también propició nuevos descubrimientos y adoptó un rol activo en la disciplina arqueológica, lo cual implicó una gran afluencia de obras de este tipo al museo. Cfr. Roehrig, “Collecting through Excavation”.

<sup>719</sup> Copia de carta de H. E. Winlock a Laurence Vail Coleman, Director, The American Association of Museums, 8 de junio de 1933. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C27702 Casts, Disposal of, 1929-1933. “The Metropolitan Museum is seriously embarrassed for want of storage space, as well as for exhibition space. We have removed from exhibition a certain number of our casts and it is conceivable that this process may go on, and increasing numbers of casts may be retired in storage. On the other hand, our storage is now overcrowded and we are forced to consider methods of disposing of casts and replicas”.

<sup>720</sup> Entre ellas se listaba: el Beaux Arts Institute of Design, el Saint-Gaudens Memorial, la Homestead Association y la New York School of Industrial Art. Transcripción de informe de Richard F. Bach a Mr.

curadores de cada departamento podrían ejecutar a su criterio préstamos por cinco años de aquellos calcos considerados “inútiles para la exhibición o propósitos de estudio”.<sup>721</sup> No obstante, dicho proceso no pasó desapercibido y entre los años 1941-42, ante la flamante dirección del Met del curador Francis Henry Taylor (1903-1957),<sup>722</sup> una serie de cartas fueron enviadas con quejas y preguntas sobre el estado de los calcos y por su patente desplazamiento de exhibición.<sup>723</sup> Entre ellas, por ejemplo, un petitorio de diecisiete artistas exhortaba explicaciones, advertía sobre los peligros de la dispersión de los calcos y retomaba algunos argumentos usualmente empleados en su defensa:

Creemos firmemente que su colección es demasiado valiosa para ser dispersada o eliminada de tal manera que durante un tiempo considerable pueda no estar disponible para los estudiantes para quienes siempre es una fuente de inspiración y, a menudo, de gran ayuda para resolver problemas técnicos de su profesión.

Esta colección es de gran valor educativo y, si se exhibiera adecuadamente, sería de gran interés también para el público en general, para muchos de los cuales es el único medio por el cual pueden familiarizarse con estas obras maestras de escultura y arquitectura.<sup>724</sup>

Ante este tipo de presiones y demandas, las respuestas que se generaron desde el Met buscaron reafirmar que nada malo estaba sucediendo con los calcos y que, en vez de estar en retirada, se encontraban bajo un proceso de rehabilitación y limpieza... y que esa era la verdadera razón por la cual estaban fuera de vista. Más aún, una de las

---

Taylor, 8 de octubre de 1940. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C27702 Casts (plaster) & other reproductions - Special Com. appointed (N. 1940) with power to lend or dispose of, 1940-41.

<sup>721</sup> Transcripción sobre reunión del Committee on Casts, 20 de enero de 1941. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C27702 Casts (plaster) & other reproductions - Special Com. appointed (N. 1940) with power to lend or dispose of, 1940-41.

<sup>722</sup> Su gestión como director de Met fue entre 1940 y 1955 junto con la presidencia del abogado filántropo William Church Osborn (1862-1951), entre 1941-1947.

<sup>723</sup> Documentos disponibles en MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C27701 Cast collections (Re-organization) 1932-33, 1941-44.

<sup>724</sup> Carta de autores varios al President and Trustees of the Metropolitan Museum of Art, 23 de marzo de 1942. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C27701 Cast collections (Re-organization) 1932-33, 1941-44. “We feel strongly that your collection is too valuable to be dispersed or disposed of in such a way that for a considerable time it may not be available to students to whom it is always an inspiration and often of great help in solving technical problems of their profession. This collection is of great educational value, and if properly displayed would be of greatest interest also to the general public, for many of whom it is the only means by which they can become acquainted with these master-pieces of sculpture and architecture”. Firmado por: Herbert Adams (escultor), Paul Manship (escultor), Chas. C. Burlingham, Royal Cortissoz (historiador del arte), Mahonri M. Young (escultor), Atilio Piccirilli (escultor), F. P. Keppel (decano de Columbia College), Luke Vincent Lockwood (abogado e investigador de la historia del mueble), Harvey N. Davis (ingeniero), Greenville Lindall Winthrop (abogado y coleccionista de arte), J. E. Fraser, Lawrence Grant White (arquitecto), Wm. Adams Delano (arquitecto), Daniel Paul Higgins (arquitecto), George McAneny (periodista), Newcomb Carlton (presidente de la Western Union Telegraph Company) y Welles Bosworth (arquitecto).

respuestas por parte del Met enfatizaba el hecho de que el museo tenía mucho más que calcos por ofrecer, deslizando cierto disgusto ante los reclamos:

Si bien su decepción por no ver todos los calcos durante su visita es comprensible, sin embargo, creo que debe tener en cuenta que tenemos, además de los calcos, aproximadamente doce acres de exhibiciones de obras propiamente dichas de gran belleza e importancia histórica, por lo que en verdad no estamos dejando de lado, ni siquiera temporalmente, nuestra consideración por las cosas culturales.<sup>725</sup>

De esta forma, se puede notar que el proceso de desplazamiento de los calcos museales del Met no se desarrolló inadvertidamente, como sí por ejemplo había sucedido en el Louvre en donde la noticia apareció luego de llevar a cabo las reformas del espacio Daru por parte de los propios agentes institucionales, quienes celebraron y reafirmaron la decisión.

También, en el museo neoyorkino se dio una operación similar a la sucedida en el MNBA en el sentido de que mientras que un gran corpus de calcos se desplazó, una selección específica se mantuvo en exposición. La particularidad del Met fue que justamente este proceso estuvo acompañado por una serie de presiones que se generaron desde un sector del público, lo cual provocó una tensión entre los usuarios del museo y sus agentes institucionales. En el Met, los yesos se insertaron en una dinámica de consolidación de su posición canónica a partir de su inclusión y/o yuxtaposición con una serie de exposiciones temporales y, más aún, con su implícita vinculación con el contexto bélico de la Segunda Guerra Mundial, especialmente luego del ingreso de Estados Unidos al conflicto luego de Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941.

Un primer episodio destacable fue la organización entre agosto y septiembre de 1942 de una exhibición especial de unos quince calcos de Miguel Ángel sobre pedestales azul profundo en el Great Hall de entrada del Met. En principio, el evento fue caracterizado como el “salvavidas del verano” por parte de la prensa,<sup>726</sup> e inclusive le permitió al

---

<sup>725</sup> Copia de carta de Horace H. F. Jayne a Mr. George R. Allston, 17 de enero de 1942. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C27701 Cast collections (Re-organization) 1932-33, 1941-44. “While your disappointment in not seeing all the casts during your visit is understandable, nevertheless you must, I feel, bear in mind that we have, apart from the casts, approximately twelve acres of exhibits of actual works of great beauty and historical significance, so that we are not actually casting aside, even temporarily, our regard for cultural things”.

<sup>726</sup> Recorte de prensa, “Michael Angelo in Plaster”, *New York Tribune*, 23 de agosto de 1942. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C27701 Cast collections (Re-organization) 1932-33, 1941-44.

museo mitigar los reclamos previamente recibidos y transformarlos en mensajes de halago y celebración.<sup>727</sup>

Por un lado, los comentarios y acciones generadas por la exhibición cristalizaron algunos de los criterios de valor a los cuales estaban sujetos los yesos en el momento. Desde la presentación del evento se advertía sobre la mala fama que tenían estos objetos debido a “una insistencia por lo original”:

Los calcos en yeso de esculturas pueden parecer demasiado familiares para quienes frecuentan los museos. ¿Quién no se ha sentido horrorizado en un momento u otro por ellos, mal mostrados como tan a menudo sucede, con la suciedad de muchos años compitiendo por la supremacía con lo que queda de una superficie alguna vez blanca? Ciertamente, los calcos sufren de falta de atención y aprecio.<sup>728</sup>

Se infería que el problema no era el carácter de copia del calco, sino su materialidad en yeso y su consecuente falta de conservación y, también, su insatisfactoria disposición en el espacio. En consecuencia, una de las acciones que se destacaron del Met fue una campaña de limpieza de los calcos, seguida de la confección de pátinas que imitaban el material de los originales.<sup>729</sup> En relación con esto, en los años siguientes, se amplió la campaña de pátinas de calcos por parte del Department de Greek and Roman Art, dirigido en ese momento por la arqueóloga Gisela M. Richter (1882-1972), y dicha solución fue hasta considerada su salvación dado que “la apariencia borrosa de nuestros calcos casi les cuesta la vida”.<sup>730</sup>

---

<sup>727</sup> Un borrador de carta indica que se le envió la noticia de esta exhibición a todos los involucrados en el peticitorio de artistas de marzo de ese año. También, uno de los firmantes, Atilio Piccirilli, manifestó sus felicitaciones por la exposición y su buena puesta. Cfr. Borrador de carta de Horace H. F. Jayne a Mr. Bosworth, 11 de agosto de 1942 y Carta de Atilio Piccirilli a Francis Henry Taylor, 7 de septiembre de 1942. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C27701 Cast collections (Re-organization) 1932-33, 1941-44.

<sup>728</sup> [Panfleto de exhibición] de John Goldsmith Philips, “Michelangelo the Sculptor. A special exhibition of masterpieces in reproduction. August 10 - September 30”, 1942. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C27701 Cast collections (Re-organization) 1932-33, 1941-44. “Plaster casts of sculpture may seem all too familiar to those who frequent museums. Who has not at one time or another been appalled by them, badly shown as they so often are, with the dirt of many years vying for supremacy with what remains of a once white surface? Casts indeed suffer from lack of care and appreciation”.

<sup>729</sup> En el panfleto de la exhibición se identificaba que los pintores de las pátinas fueron Ernest Quilter, Ettore Caser y Marius Vos que ejecutaron el trabajo en tempera, huevo como aglutinante, polvo de mármol y pintura blanca.

<sup>730</sup> Interdepartamental Memorandum de G. M. A. Richter a Mr. Taylor, 3 de marzo de 1943. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C27701 Cast collections (Re-organization) 1932-33, 1941-44). “The public, however, feels differently, and the smudgy appearances of our casts almost cost them their lives”. La problemática de patinar los yesos fue resonante en la política institucional del museo y definida a partir de términos muy similares a aquellos desarrollados por Panofsky en su artículo de 1930 sobre copias y facsímiles (cfr. Introducción). A partir del arribo de una carta del escultor Antonio Salemme que se horrorizaba ante las nuevas pátinas de los calcos y asimilaba

Por otra parte, cabe afirmar que la mera selección de yesos de Miguel Ángel en uno de los espacios más importantes del museo fue una acción canónica. A pesar de poseer “acres de obras” originales, estas no llegaban a poseer el estatuto canónico de obra maestra suficiente como las copias miguelangelescas. “Hemos llegado a aceptar [su escultura] como parte de nuestra herencia común, *como el aire que respiramos*”, afirmaba el curador asociado del Department of Renaissance and Modern Art al presentar la exhibición.<sup>731</sup> “Natural como el aire”, el exhibir las obras maestras del escultor italiano no solo era una manera fácil de apelar al público, sino que también no se puede dejar de destacar el hecho de que, en esos mismos momentos, los originales no estaban disponibles debido a la situación bélica que había vedado cualquier tipo de viaje a Europa y, menos aún, a la Italia fascista de Benito Mussolini, en guerra declarada contra Estados Unidos desde el 11 de diciembre de 1941.<sup>732</sup>

Una vez más, ante la falta de originales, las copias fueron efectivos aliados del canon –que ahora estaba en guerra–. En relación con esto, cabe analizar un segundo y último episodio que permite adentrarse en el complejo entramado en que se desarrollaron las disputas de los yesos y del canon estético occidental. Entre los días de la invasión nazi a Polonia el 1 de septiembre de 1939, en Francia se llevó a cabo una intensa campaña de empaque, protección y evacuación de las colecciones de los Musées Nationaux ante la inminente amenaza bélica. En medio de la vorágine e incesantes trabajos dentro del Louvre, una vez más durante unos momentos reinó el silencio absoluto mientras la *VS* abandonaba por primera vez su emplazamiento en las escaleras Daru.<sup>733</sup> La Victoria, incierta en ese momento, fue trasladada a una locación secreta para ampararse y quedar

---

la estética del museo a una tienda departamental, se planteaba que la imprimación mecánica del calco era su mayor cualidad y falla y que la inclusión de pátinas era un recurso peligroso. Como respuesta, se reafirmó la utilidad de la pátina y explicitó que la posición institucional era que el yeso blanco no reproducía con justicia el carácter esencial del original dado que no daba ningún indicio de su materialidad. Cfr. Carta de Antonio Salemme a Mr. William Church Osborn, 25 de febrero de 1943 y Interdepartamental Memorandum de Mr. Phillips a Mr. Taylor, 4 de marzo de 1943. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, C27701 Cast collections (Re-organization) 1932-33, 1941-44).

<sup>731</sup> Itálica propia. Goldsmith Phillips, John. «Michelangelo: A New Approach to His Genius». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 1, n.º 1 (verano de 1942), 47. “We have come to accept them [Michelangelo’s great sculptures] as part of our common heritage, like the air we breathe”.

<sup>732</sup> No obstante, cabe mencionar que las relaciones culturales entre Estados Unidos y la Italia de Mussolini previo a la declaración de guerra tuvieron como episodio clave el emblemático préstamo de pinturas y esculturas italianas del Renacimiento por parte del gobierno para la exhibición *Italian Masters Lent by the Royal Italian Government*, celebrada en el MoMA entre enero y marzo de 1940 (se pretendió que la exposición se localizara en el Met pero la institución no pudo financiar el monto del seguro de las obras). Anteriormente, Mussolini se había dedicado a posicionar el arte italiano en el exterior a través de exposiciones itinerantes en Londres y París, cuestión que ha sido investigada por Haskell. Cfr. Bedarida, “Operation Renaissance: Italian Art at MoMA, 1940-1949”; Haskell, *El Museo efímero*.

<sup>733</sup> Nicholas, *The Rape of Europa*, 54.



a la espera del paso de las batallas. En tanto, las Daru, con su reciente arquitectura despojada, permanecieron deshabitadas, sin calcos ni originales.

Sin embargo, no se puede afirmar con contundencia hasta qué punto la información fue de público conocimiento. Ciertamente, en Francia, una noticia de *Le Figaro* de septiembre de 1939 notificaba que las esculturas más famosas del Louvre estaban siendo escondidas en la provincia.<sup>734</sup> También, desde Estados Unidos, el *Evening Star* de Washington D.C. informó sobre la movilización de las grandes obras maestras del Louvre –convertido en una “galería fantasma”– y hasta reprodujo una fotografía de la *VS* “balanceándose desde el gancho de una grúa”, mientras era trasladada al subsuelo del mismo museo.<sup>735</sup> No obstante, en 1943, ya cuando la ocupación nazi de la Ciudad de las Luces era un hecho largamente consumado, el mismo *Evening Star* relataba que la fascinación del ministro y alto funcionario nazi Hermann Goering por la *VS* lo llevó a gestionar el dificultoso traslado del original a su castillo personal Carinhall en Alemania, mudanza que los franceses no habían podido efectuar por el peso de la escultura.<sup>736</sup> De todas formas, más allá de qué se sabía sobre el paradero de la escultura, era claro que el Louvre estaba invadido, indisponible como un *locus* del canon occidental y, más aún, ya *no poseía* a su original de la *VS*.

---

<sup>734</sup> Lecuyer, Raymond. «Comment ont été mises à l’abri les collections des Musées Nationaux». *Le Figaro*. 24 de septiembre de 1939.

<sup>735</sup> «France Protects Art Treasures in War». *Evening Star*. 19 de noviembre de 1939, 6. Disponible en: *Chronicling America: Historic American Newspapers*. Lib. of Congress. <<https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83045462/1939-11-19/ed-1/seq-100/>> (acceso 4/1/2021).

<sup>736</sup> Tillinger, Eugene. «History’s greatest art theft». *Evening Star*. 6 de junio de 1943. Disponible en: *Chronicling America: Historic American Newspapers*. Lib. of Congress. <<https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83045462/1943-06-06/ed-1/seq-79/>> (acceso 4/1/2021). Nicholas comenta que no era inusual que información falsa de este tipo circulara en Estados Unidos, por ejemplo, se reportó que el *Políptico de Gante* de Jan Van Eyck había sido un regalo de cumpleaños a Goering. Sin embargo, durante las negociaciones por obras de arte entre los Musées Nationaux (representados por Jacques Jaujard y René Huyghe) con Goering, se le otorgó una copia (en bronce o yeso) de la *VS* para Carinhall, de modo que el artículo periodístico podría estar referenciando sin advertirlo a esa copia y no al original. Nicholas, *The Rape of Europa*, 144–48.

Imagen no disponible por cuestiones de derecho de autor.

**Figura 73.** *Main Stairs*, 1944. Publicado en: Instagram @metmuseum, 23 de julio de 2015.

Ahora bien, a medida que se desenvolvía la guerra, otro *locus* se construyó como suplente de ese vacío y un calco fue el aliado esencial: en las escaleras del Great Hall del Met de Nueva York,<sup>737</sup> una *VS* en yeso coronó el espacio (**Fig. 73**).<sup>738</sup> Ahora en Estados Unidos, la Victoria podía exhibirse *en paz* en un entorno arquitectónico que disponía de los mismos elementos básicos de una escalera y un enmarque de arcos de medio punto que en el Louvre. Inclusive, la impresión general del espacio neoyorkino era aún más clasicista que las nuevas Daru de 1933 debido a una columnata corintia que reforzaba el punto de fuga hacia la escultura, aunque en este caso la idea de monumentalidad se mitigaba levemente ante la falta de altura en el techo como para poder colocar a la *VS* sobre su proa –que el Met sí poseía porque la había adquirido en su campaña de compras de calcos–.

Dicha maniobra se destaca por la ausencia de fuentes discursivas sobre ella, más allá de la fotografía que demuestra el hecho, no se ha podido localizar en los archivos referencias a esta pieza en exposición<sup>739</sup> y, por ejemplo, tampoco era mencionada en la guía oficial del museo de esos años,<sup>740</sup> lo cual reafirma el argumento de que el canon es efectivo aún siendo invisible. Empero, una mención puede asociarse a la acción; cabe recordar que ya desde la campaña de compras de calcos de 1890 desde el Met se reconocía la dificultad de obtener originales, problemática que se tradujo a este periodo como una necesidad de *poseer obras maestras*; lo cual fue expresado explícitamente en un reporte sobre el museo y la guerra:

¿Qué necesitamos para fortalecer nuestra colección? Sobre todas las cosas, grandes esculturas de primer rango y obras maestras en cada categoría. Cada obra maestra que compramos aportará prestigio a nuestra colección. Una obra maestra no suele entrar en el mercado, no permitamos que se nos pase una cuando suceda.<sup>741</sup>

---

<sup>737</sup> La construcción de la escalinata y el Great Hall formó parte del proyecto de renovación de la fachada del Met de Richard Morris Hunt y Richard Howland Hunt de principios de siglo. Heckscher, “The Metropolitan Museum of Art An Architectural History”, 34–35.

<sup>738</sup> La fotografía registra como año de elaboración 1944 de modo que no es posible afirmar desde qué año estuvo la *VS* dispuesta allí.

<sup>739</sup> Por el momento, solo se halló una carta sobre algunas reformas en 1949 que menciona que la antigua disposición de la *VS* en las escaleras del Great Hall (i.e. que ya no estaba allí) tenía la desventaja de que reflectaba mal la iluminación y afectaba a los espectadores que subían la escalera. Copia de carta de R. B. O'Connor [arquitecto] a L. S. Harrison, 25 de noviembre de 1949. MMA Archives, Francis Henry Taylor records, Metropolitan Museum. Business administrator building program. 1944-1950.

<sup>740</sup> Metropolitan Museum of Art. *Guide to the Metropolitan Museum of Art. 1944*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1944. Allí se menciona que todavía se exponían calcos de la Antigüedad en el ala sur, piso 1, galería K5 y del Renacimiento en el ala oeste, piso 1, galería C23.

<sup>741</sup> Metropolitan Museum of Art. *Confidential Preliminary Proof. Where is the Metropolitan Museum going? A report by the Director to the Trustees*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1943, 16. “What do we most need to strengthen our collection? Above all, first-rate large sculptures as well as

Entonces, la mera exhibición de la *VS* en las escaleras del Met, además de generar una imagen de asociación con el Louvre lo suficientemente evidente como para que cualquier espectador con la referencia pudiese hacer la conexión, fue una estrategia de posesión de la obra maestra. Además, se insertó en un contexto rodeado de explícitas y constantes alusiones visuales y verbales a la guerra. Entre ellas, el concepto de la Victoria, no solo de los Aliados sino también de un set de valores contra un enemigo fue central, solo cabe mencionar el discurso del estado de la Unión del año 1942 del presidente Franklin D. Roosevelt,<sup>742</sup> que exhortaba la “victoria total”: “[El Eje] sabe que la victoria para nosotros significa la victoria de la libertad. Saben que la victoria para nosotros significa la victoria de la institución de la democracia —el ideal de la familia, los principios simples de la decencia y la humanidad comunes—”.<sup>743</sup>

Además, la maniobra de coronar la escalera del Great Hall con el yeso de la *VS* se complementó con una serie de exposiciones temporales sobre la guerra,<sup>744</sup> iniciadas a partir del aniversario de Pearl Harbor con la exhibición de Artists for Victory (**Fig. 74**),<sup>745</sup> una asociación de artistas dedicados al esfuerzo y la propaganda de guerra. Su logo era nada más y nada menos que la *VS*, junto con una frase de cabecera de apoyo del mismísimo Roosevelt: “El mismo nombre de su organización es simbólico de la

---

masterpieces in every category. Every masterpiece which we acquire will lend prestige to our collection. As masterpieces do not often come into the market, let us not pass one by when it does come”.

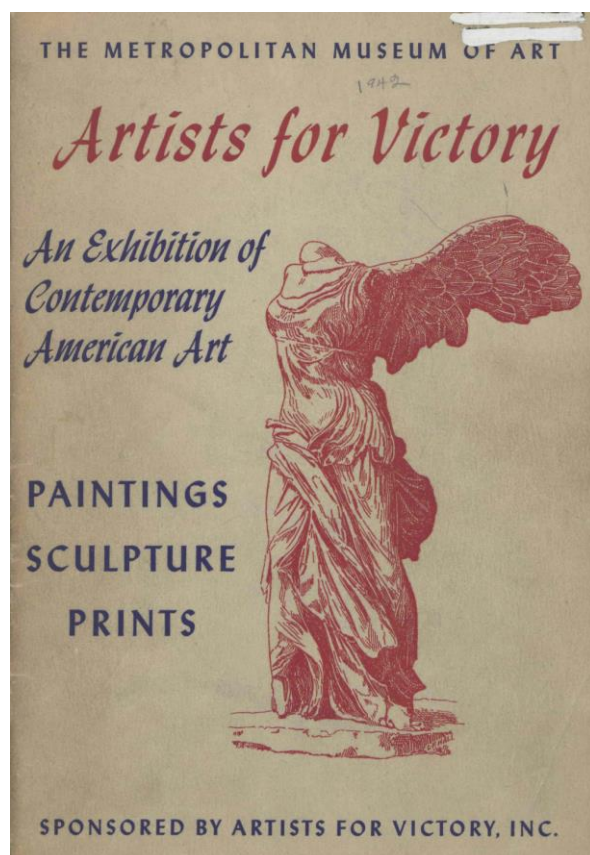
<sup>742</sup> Además de la mención del regalo de una copia de la *VS* a James Roosevelt de la nota 715, la Home of Franklin D. Roosevelt National Historic Site en Hyde Park, Nueva York, posee en sus colecciones una reducción de la *VS*, de modo que se puede afirmar que la obra era conocida —e inclusive apreciada— por el presidente estadounidense. Agradezco a María Isabel Baldasarre por la información.

<sup>743</sup> Discurso de State of the Union 1942, 6 de enero de 1942. Disponible en: <<http://www.let.rug.nl/usa/presidents/franklin-delano-roosevelt/state-of-the-union-1942.php>> (acceso 1/1/2021). “They know that victory for us means victory for freedom. They know that victory for us means victory for the institution of democracy--the ideal of the family, the simple principles of common decency and humanity”.

<sup>744</sup> Se pueden enumerar las siguientes exposiciones: Artists for Victory (7/12/1942 - 22/2/1943), Winning the Peace (1/12/1942 - 18/12/1942), The Soviet Artist in the War (4/11/1943 - 2/1/1944), Saints for Soldiers (5/10/1943 - 9/4/1944), War Art (18/8/1943 - 19/9/1943), American Industry at War (5/3/1943 - 6/4/1943), Prize Winners from the Artists for Victory Exhibition (25/2/1943 - 31/3/1943), Portrait of America, organized by Artists for Victory, Inc. and sponsored by the Pepsi-Cola Company (4/10/1944 - 3/12/1944), Work by Soldier-Artists (28/6/1944), Prize Contest Exhibition, Army Handicrafts (21/12/1945 - 13/1/1946) and The War Against Japan (4/7/1945 - 3/9/1945).

<sup>745</sup> Artists for Victory, Inc. fue el resultado de la unión de 23 sociedades artísticas a partir de 1942. Llegó a contar con más de 10.000 asociados y nuclear una gran diversidad de producciones artísticas múltiples desde el campo del diseño, la arquitectura, el muralismo y la gráfica. La asociación lanzó un extenso programa de actividades que incluyó programas de radio semanales, un boletín bimensual publicado en la revista *Art News* y el auspicio de competencias artísticas. Cfr. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, L7806, Loan Exhibitions held 1942-1943. Artists for Victory y Landau, *Artists for victory*.

determinación de cada hombre y mujer en cada actividad de la vida en todo el país para alistarse en la causa a la que nuestro país está dedicado”.<sup>746</sup>



**Figura 74.** Metropolitan Museum of Art. *Artists for Victory. An Exhibition of Contemporary American Art. Sponsored by Artists for Victory, Inc.* New York: Rogers. Kellogg, Stillson, Inc., 1942, portada.

Así, la imagen de la *VS* se activó no solo en su cualidad objetual en tanto calco exhibido en el espacio principal del Met sino también en la cultura visual del momento a través de una migración del motivo en una serie de medios gráficos que difundieron el evento. Visualmente, americanizaron a la escultura al reproducirla en rojo junto con información en azul, colores que remiten a la bandera de Estados Unidos. Por ende, se puede afirmar que hubo cierta ubicuidad de la *VS* en el momento, a punto tal que Artists for Victory gestionó una concesión para colocar sus afiches en el subterráneo neoyorkino, de modo que sus transeúntes entraban en contacto con la escultura –junto

---

<sup>746</sup> Artists for Victory, Inc. «Bulletin to Members». *Art News* XLI, n.º 17 (enero de 1943), 25. “The very name of your organization is symbolic of the determination of every man and woman in every activity of life throughout the country to enlist in the cause to which our country is dedicated”.

con estrellas que reforzaban la asociación *VS*-Estados Unidos— aún en sus recorridos cotidianos por la ciudad (**Fig. 75**).



Imagen no disponible por cuestiones de derecho de autor.

**Figura 75.** [*Boceto de afiche de exhibición*] *Artists for Victory*, 1942. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, L7806, Loan Exhibitions held 1942-1943, Nueva York.

Otra particularidad de esta primera exhibición fue que en vez de exponer arte de tipo propagandístico de la guerra, se planteó como un panorama del arte contemporáneo estadounidense a través de una convocatoria de envíos que serían seleccionados por un jurado encargado de otorgar premios-adquisición.<sup>747</sup> De esta forma, dentro del museo, el arte del presente (y el futuro) se yuxtaponía con el del pasado representado por las colecciones permanentes y por los calcos dispersos por algunas salas y la *VS* en el Great Hall. Ambas temporalidades se unían e insertaban en la esfera canónica y, más aún, reforzaban una posición central dado que Europa se encontraba en guerra y ante un futuro de potencial aniquilación.

Estas ideas se expresaron en los discursos de apertura y presentación de la exposición. En clave presente, según el director del Met, Francis H. Taylor, “La

---

<sup>747</sup> Las categorías de envío se distinguieron por las técnicas de pintura, escultura y grabado y se registraron alrededor de 14.000 envíos de los cuales fueron seleccionados 532 pinturas, 305 esculturas y 581 grabados. Las obras ganadoras fueron en pintura *That which I should have done, I did not do* de Ivan Le Lorrained Albright (única con tema de guerra de una corona funeraria) y *Wisconsin Landscape* de John Stewart Curry, en escultura *Maternity* de José De Creeft y grabado *Fifth Avenue in 1909* de John Sloan.

presente exhibición expresa el deseo por parte del Museo de proclamar su fe en el artista americano durante uno de los años más críticos de nuestra historia”,<sup>748</sup> mientras que, en clave de pasado, el presidente, William C. Osborn expresó: “Las potentes colecciones del mejor arte de todas las épocas que se han acumulado bajo este único techo hacen del Museo de Arte en general más grande del mundo y, me temo, el único Museo en el que se puede estudiar hoy el arte del pasado”.<sup>749</sup> De esta forma, como resumía Osborn, el Met “no es solo un depósito de la gran obra del tiempo, sino que es una fuerza vital viva de las energías productivas de la vida artística y la gente de los Estados Unidos”.<sup>750</sup> Finalmente, en clave canónica, el reporte sobre el museo y la guerra presentaba la argumentación más prístina de todas: la misión del Met era ser el nuevo *locus* del canon.

Debemos recordar que la paz impondrá al Museo nuevas responsabilidades y demandas de liderazgo con las que nunca antes habíamos soñado. Bien puede suceder que por una o dos generaciones las grandes instituciones de Europa tendrán que mantenerse impotentes y paralizadas, sus obras de arte dispersas por el enemigo o pudriéndose en escondites de los que no pueden emerger por falta de fondos y personal.<sup>751</sup>

En definitiva, a diferencia de la *VS* en el MNBA cuya amalgama entre el canon y modernismo generaba una tensión entre la emulación y el desafío de la posición del museo porteño en un entramado internacional de instituciones artísticas, el posicionamiento del calco de la *VS* neoyorkina se presenta, en particular, como una acción canónica de sustitución del Louvre-nazi por el Met-Aliado y, en general, como

---

<sup>748</sup> Metropolitan Museum of Art. *Artists for Victory. An Exhibition of Contemporary American Art. Sponsored by Artists for Victory, Inc.* New York: Rogers, Kellogg, Stillson, Inc., 1942, Foreword. “The present exhibition expresses a desire on the part of the Museum to proclaim its faith in the American artist during one of the most critical years in our history”. Cabe notar que si bien luego el Met indicó no estar involucrado de forma directa con Artists for Victory, los Trustees generaron un fondo de contribución de 52.000 dólares para compra de obras.

<sup>749</sup> Adjunto de borrador de discurso de apertura de Artists for Victory de William C. Osborn en copia de carta de Horace H. F. Jayne a Captain Daniel Sweeney, 4 de diciembre de 1942. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, L7806, Loan Exhibitions held 1942-1943. “The mighty collections of the best art of the ages which have accumulated under this one roof make the largest general Art Museum in the world and, I fear, the only Museum in which the art of the past may be studied today”.

<sup>750</sup> Adjunto de borrador de discurso de apertura de Artists for Victory de William C. Osborn en copia de carta de Horace H. F. Jayne a Captain Daniel Sweeney, 4 de diciembre de 1942. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, L7806, Loan Exhibitions held 1942-1943. “Is not only a storehouse of the great work of time, but is a living vital force in the productive energies of the art life and people of the United States”.

<sup>751</sup> Metropolitan Museum of Art. *Confidential Preliminary Proof*, 57. “We must remember that the peace will thrust upon the Museum new responsibilities and demands for leadership of which we never before dreamed. It may well be that for a generation or two the great institutions of Europe will have to remain impotent and paralyzed, their works of art scattered by the enemy or rotting in hide-outs from which they cannot emerge through lack of funds and personnel”.

una instrumentalización de la situación de guerra para condicionar un porvenir de “nuevas demandas de liderazgo”.

La lógica de inminente declive y surgimiento no solo se aplicó al Louvre y el Met, sino que también se planteó en términos de ciudades. En el momento, la “caída de París” ya estaba consumada. “Al golpe del gong de Hitler, los últimos temblores en el arte, la literatura, la ciencia, la política cesaron como una señal”,<sup>752</sup> afirmaba el crítico de arte modernista Harold Rosenberg (1906-1978) en 1940 con su emblemático artículo “The fall of Paris”.<sup>753</sup> Pero, también en clave de futuro, a pesar de que Rosenberg dudaba y “nadie puede predecir qué ciudad o nación será el centro de esta nueva etapa”,<sup>754</sup> era certero que vendría el turno del “Siglo Americano”.<sup>755</sup> Nueva York, no solo estaba “robando la idea del arte moderno”, para parafrasear la famosa investigación de Serge Guilbaut, sino que también estaba tomando posesión del canon. En este sentido, la narrativa general que se ha construido en relación con la intervención del Met en este periodo ha privilegiado una lógica de oposición entre un polo caracterizado como sencillo, directo, propagandístico y tradicional encarnado por la institución y otro sector de vanguardia, reaccionario e innovador liderado por el MoMA.<sup>756</sup> En relación con esto Guilbaut es claro: “Los Trustees del Met representaban la vieja riqueza en América, y el museo consecuentemente representó una cultura monótona, prudente y académica orientada hacia el pasado”.<sup>757</sup> Sin embargo, se puede afirmar que, de acuerdo con el argentino Prebisch, cada institución, desde su propio lugar y con sus estrategias, en conjunto, estaba fomentando la posición protagónica de Nueva York como centro artístico.

---

<sup>752</sup> Rosenberg, Harold. «On the Fall of Paris». *Partisan Review* 7, n.º 6 (diciembre de 1940), 448. “At the stroke of the Hitler gong, the last tremors in art, literature, science, politics, cease as if at a signal”.

<sup>753</sup> Este artículo se ha analizado en general en relación con la instalación del relato modernista en Estados Unidos. Rosenberg desarrolla la idea de que el internacionalismo de París se había exitosamente expandido de modo tal que la época moderna ya estaba activa. Para un análisis del mismo cfr. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*.

<sup>754</sup> Rosenberg. «On the Fall of Paris», 448. “No one can predict which city or nation will be the center of this new phase”.

<sup>755</sup> Expresión acuñada por el editor de *Time*, Henry Luce en 1941, previo a Pearl Harbor, con alusión al rol predominante que los Estados Unidos tendría en el mundo en la defensa de ideas democráticas y prosperidad. Cfr. Whitfield, “The American Century of Henry R. Luce”.

<sup>756</sup> En cuanto a Artists for Victory en particular, cabe mencionar que las relaciones entre ambas instituciones fueron fluidas, por ejemplo el director del MoMA, Alfred H. Barr formó parte del jurado de la exhibición del Met y también a continuación la asociación auspició la National War Poster Competition, cuyos envíos se exhibieron en el MoMA.

<sup>757</sup> Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, 77. “The trustees of the Met represented old wealth in America, and the museum consequently stood for a tame, prudent, and academic culture oriented toward the past”.



## Coda. La batalla por el lugar del canon

*The Victory of Samothrace*, de H. M.

Queen of the Louvre, uplifted on that prow  
The symbol of thy native Samothrace,  
France is thy second home, thy mother now,  
And did not see thy face.  
(...)  
Daughter of France, go forward on that prow,  
The symbol of our world-wide island race,  
Lille, safe beneath those wings, is dreaming now  
And sees the long-lost face.<sup>758</sup>

Una de las problemáticas analizadas a lo largo del presente capítulo es la disputa por el lugar del canon y cómo los calcos fueron instrumentalizados para activar el espacio como canónico. Ciertamente, desde una primera aproximación, el estudio del caso de la *VS*-original arroja el resultado de que la escultura es, en efecto, la “reina del Louvre”, cuyo “segundo hogar es Francia”, como narra el poema publicado en Estados Unidos en 1919. Como argumenta Maingon en su estudio sobre el Louvre en la Primera Guerra Mundial, la asociación entre la *VS* y Francia en clave nacionalista se reforzó durante el conflicto bélico dado su rol al interior de la propaganda francesa como un símbolo nacional.<sup>759</sup> En ese contexto, y previamente, como se analizó a lo largo de la tesis, Francia se dedicó a construirse como una legítima heredera y *locus* del canon. Duncan y Wallach apoyan esta idea y hasta localizan el lugar simbólico de la *VS*: “La Victoria Alada simboliza ese triunfo. Representa a Francia victoriosa –el triunfo eterno de la nación y el Estado, presentado bajo el disfraz del triunfo de la cultura–”.<sup>760</sup>

Sin embargo, al cotejar el desarrollo histórico de la obra y el espacio, se puede notar que luego de la Primera Guerra Mundial se dieron una serie de cambios los cuales, se puede argumentar que contribuyeron a universalizar a la *VS*, justamente gracias a la modernización de su entorno –la reforma de las Daru hacia 1933–. Fue a partir de ese

---

<sup>758</sup> H. M. «The Victory of Samothrace». *The Lotus Magazine*, febrero de 1919: 55. “Reina del Louvre, levantada en esa proa / El símbolo de tu Samotracia natal, / Francia es tu segundo hogar, tu madre ahora, / Y no vio tu rostro. // Hija de Francia, avanza por esa proa, / El símbolo de nuestra raza isleña mundial, / Lille, a salvo bajo esas alas, sueña ahora / Y ve el rostro perdido hace mucho tiempo”.

<sup>759</sup> Maingon, *Le musée invisible*, 78.

<sup>760</sup> Duncan y Wallach, “The Universal survey museum”, 459. “The Winged Victory symbolizes that triumph. She stands for France Victorious –the everlasting triumph of the nation and the state, presented in the guise of the triumph of culture”.

momento que se detectaron casos de reproducción más literal del espacio a través de la colocación de yesos de la *VS* al pie de escaleras en Buenos Aires y en Nueva York.

Al voltear el enfoque del análisis a las *VS*-calcos, se puede notar que lo que estaba en juego no fue solo el estatuto de copia objetual del yeso sino que también la reproducción del espacio. La estrategia de exhibición de yesos de la *VS* y escaleras puede en primer lugar interpretarse como un explícito y hasta burdo intento de plagio al Louvre y de emulación a lo parisino y francés. Pero cabe preguntarse, ¿qué se ponía en juego con esta reproducción?

En el caso del MNBA de Buenos Aires la reproducción fue una compleja estrategia de modernización en clave modernista, que no solo apuntó a insertar al museo en un entramado internacional de conocimiento sobre las tendencias museográficas sino que también se abocó a conciliar su rol tanto como museo tradicional o canónico –reservorio del pasado– como espacio moderno de arte contemporáneo. En cambio, el Met de Nueva York debió enfrentar una serie de problemáticas en relación con su propia construcción de un perfil institucional que se inclinó por ocupar un lugar en tanto “museo de tipo universal”, como lo han caracterizado Duncan y Wallach. Ante la Segunda Guerra Mundial, la amenaza inminente del conflicto provocó una suerte de vacío del canon localizado en Europa, de modo que, desde el museo, se generó una explícita ofensiva de sustitución en clave presente y futura en la cual el calco de la *VS* – y en menor medida los de Miguel Ángel– fueron silenciosas armas de ataque. No solo el Met era el único lugar occidental en donde el canon todavía se hallaba disponible, sino que también le esperaba un porvenir de liderazgo central.

En suma, las disputas por la locación del canon no solo pusieron en juego la posesión de originales sino el montaje y el uso museal de los yesos. A partir de la década de 1930 se dio un proceso generalizado que desplazó la construcción del canon como un conjunto orgánico serial por el privilegio y el énfasis por obras maestras como cabezas de serie. La consecuencia más patente para los grandes corpus de calcos fue su desalojo de las salas de los museos –narrativa que dominó el estado del arte sobre los yesos–, pero, como se argumentó, ejemplares de algunas obras maestras como la *VS* continuaron teniendo vigencia e inclusive adoptaron un lugar central, silenciosamente manifestado a través de los indicadores visuales de las fotografías de los museos estudiados. De esta forma, la batalla final de los calcos se presenta como una compleja combinación entre retracciones y ofensivas.

## Consideraciones finales

Esta tesis se ocupó de estudiar la circulación de calcos escultóricos en clave canónica a partir del trazado de un mapa geopolítico que analizó la producción, el consumo y la exhibición de calcos en museos ciudadanos entre 1863 y 1945. La pregunta de investigación que sirvió como punto de partida fue: ¿cómo los calcos escultóricos actuaron de forma directa y activa en la consolidación y difusión de un canon estético occidental?

Para responder a dicha pregunta, la argumentación se ordenó a partir de dos puntos de vista: la oferta (principalmente del AMML) y la demanda. En paralelo, el caso de estudio de la *VS* funcionó como el hilo conductor a través de la multiplicidad de museos ciudadanos abordados a lo largo del extenso recorte temporal seleccionado. La sucesión de capítulos con foco en episodios que conectaron a diferentes instituciones permitió el desarrollo de una serie de problemáticas relativas a una geografía del canon.

Uno de los principales aportes de la tesis es la identificación de las dinámicas de funcionamiento de los calcos escultóricos como objetos de refuerzo, consolidación y difusión del canon. Los estudios que han predominado sobre calcos escultóricos han reconocido el vínculo entre canon y calcos, mas desde su análisis al interior de la esfera artística y han hecho hincapié en su función didáctica en ámbitos de formación. Esta tesis propuso desplazar los términos de análisis y pensar los aspectos políticos y económicos pertinentes a la circulación de yesos, enfocándose en la institución del museo junto a sus niveles de dependencia administrativa con el Estado y a la construcción de una imagen de prestigio de su ciudad.

En principio, a lo largo de la tesis se identifica que una de las problemáticas nodales es la relación entre originales y copias. Los originales que aquí fueron analizados son obras de arte que lograron ingresar y ocupar el centro de la esfera canónica, y los calcos que aquí fueron analizados parten de la premisa básica de que su estatuto de copia es explícito porque reproducen otra obra escultórica y/o objetual canónica. Pero, a pesar de partir de una clara diferencia entre copia y original, se pudo notar que ambos conceptos forman un complejo engranaje conceptual a ser pensado en conjunto.

En primer lugar, además de un relato de valor, para que un original se mantenga en la esfera canónica necesita de sus copias. Ejercer el canon en primera instancia implicó una posesión de originales. En relación con esto, una de las hipótesis de trabajo fue que, para el caso de esculturas, su estatuto de canónico, en vez de estar basado en una idea de

autoría artística o de unicidad, estuvo fuertemente informado por una cuestión de posesión y fijación en el espacio. La *VS* pudo haber emergido de la tierra samotracia, pero su estatuto canónico se posibilitó gracias a su viaje a París y su instalación en uno de los más famosos museos del mundo. Como se analizó en el capítulo 2, el proceso de canonización de una obra como la *VS* involucró una temprana circulación de sus calcos en ámbitos especializados de la arqueología que contribuyó activamente a la fortuna crítica del original. En paralelo, este intercambio en clave de cooperación coexistió con un uso diplomático de calcos en función de perpetuar derechos de exploración, excavación y explotación de tierras extranjeras en territorios como el Imperio Otomano. El poder que se desplegó fue una disputa por la locación del canon y por quién detentaba el legítimo derecho de posesión, solo cabe recordar las palabras de Salomon Reinach que proclamaban que Francia era la legítima heredera de los helenos en vez de los otomanos. Desde ya, dicha naturalización descansaba sobre una estructura geopolítica de dominación occidental colonial que se apoyaba no solo en un sistema económico capitalista sino también en categorías como la exposición universal para ordenar y clasificar el mundo y su distribución de poder.

Sin embargo, como se pesquisó a través del vínculo Louvre/Champoiseau – Museo Imperial Otomano/Hamdi Bey, dentro de una “fachada diplomática” de calcos, la parte otomana no se posicionó como un sujeto subalterno y/o dominado sino que también aprovechó su capacidad de negociación y tensó su poder a través de la obtención de copias. En este caso en particular, el éxito otomano recayó en un despliegue de su capacidad de no exhibición de calcos. Durante las negociaciones entre Champoiseau y Hamdi Bey, el último exigió un calco de la *VS* como parte de una serie de trabas y obstáculos políticos y burocráticos para limitar la exploración de Samotracia para luego, años después, sutilmente indicar que el objeto ni siquiera se había expuesto.

Los calcos operaron políticamente para reforzar el valor de los originales. En segundo lugar, desde el capítulo 1 y a partir de las fuentes históricas, se reveló que las copias no fueron caracterizadas como una degradación del original. Antes bien, la reproducción fue celebrada y fomentada a punto tal que los más importantes soberanos europeos firmaron la Convención de 1867. Allí nos encontramos con una premisa clara: las copias debían circular porque gracias a ellas el canon se hacía “universalmente” disponible... para una serie de ciudades con una matriz de modernización occidental. Esta premisa tuvo pertinencia política y generó la agenda programática que fue la firma de la Convención, la creación de organismos estatales dedicados al intercambio de

reproducciones y la celebración del congreso de Bruselas de 1885. A partir del análisis de estos eventos se detectó la cristalización de un tipo de “buena copia”: la copia que contribuye al progreso, la reproducción que no daña materialmente al original, la copia que no deprecia al original sino que aumenta su valor. Por ende, la copia en sí tuvo un valor prácticamente indiscutido. Ahora bien, la disputa recayó en cómo debían circular: las “buenas copias” debían ser intercambiadas entre organismos institucionalizados y estatales porque lo más importante era tener una circulación regulada. La mercantilización de las copias y la lógica de libre mercado posaba una amenaza sobre un segundo aspecto que identificamos como nodal para el ejercicio del canon: procurar el control sobre el flujo de las copias de los canónicos originales. El Louvre no solo debió jactarse de exhibir a la *VS* y construirle un espectacular entorno arquitectónico, sino que su AMML pretendió monopolizar la venta de sus calcos.

En tercer lugar, la misma reproductibilidad técnica que habilitaba la posibilidad de difundir el canon fue el principal factor que perjuró la capacidad de ejercer control sobre el flujo de las copias. En este sentido, un aspecto clave de esta investigación fue evaluar el rol de lo económico en los calcos y cómo actuaron en tanto mercancías. Regular la circulación comercial de un producto inherentemente múltiple y fácilmente reproducible hizo que un monopolio o un mercado altamente regulado fuesen imposibles.

Desde el congreso de 1885, el francés Lafenestre, en parte actuando como representante de los intereses del AMML, afirmaba que la depreciación de la copia solo existía desde un punto de vista comercial. No obstante, al interior del AMML se identificó que la complejidad del organigrama que dependía de múltiples niveles administrativos conllevó a la convivencia de un sector que privilegió una misión estatal de instrucción pública con otro que enfatizó el carácter comercial. Mientras que unos solicitaban calcos para enviar gratuitamente, concedían descuentos a instituciones artísticas y no se guiaban por un espíritu de lucro, otros debían pensar en términos de costos y productividad. La contradicción entre estas perspectivas también se plasmó a partir de una continua falta de control y supervisión sobre el AMML, que tuvo como mayor consecuencia la corrupta administración de Eugène Arrondelle entre 1880 y 1907. En las últimas décadas del siglo XIX se dio un incremento en la oferta de calcos por una multiplicación de productores, que fueron percibidos por un organismo oficial como el AMML como una competencia desleal. En la práctica, un gran número de *mouleurs* ofertaban calcos de la *VS*, en ocasiones a precios más baratos, además de

disponer de un elevado número de atractivas variaciones: múltiples tamaños, diferentes tipos de base, con o sin pátina, etc. La necesidad de actuar ante la proliferación de “copias ilegales”, como se las caracterizó desde el Louvre, y de captar a una clientela más diversa, incentivó una política de cambios y renovaciones que incluyó la publicación de catálogos, la producción de reducciones y fragmentos y la opción de patinar algunos calcos. No obstante, dichas medidas no fueron suficientes.

En relación con esto, los y las autores que representan los antecedentes básicos de esta investigación, específicamente Rionnet y Haskell y Penny, han evaluado la mercantilización en términos negativos: cuando la reproducción se vuelve comercial y se masifica, se da una “promiscua familiaridad” que solo disminuye el “glamour” de lo canónico. No obstante, la falla no estuvo en la comercialización en sí sino en su falta de regulación, falencia prácticamente imposible de evitar dada la reproductibilidad técnica del calco. Ya desde la plataforma programática del congreso, se había acordado que el comercio era malicioso si quebraba el binomio posesión de original/control sobre sus copias. El dueño del original debía detentar los réditos económicos de sus copias, el Louvre debía ganar el dinero de los calcos de la *V/S*, esas copias “resguardaban al original”. En cambio, las *V/S* de Arrondelle, de Sadaune y Charreyron y de Pierre Lorenzi sí “degradaban” al original porque eran copias que atentaban en contra de y ponían en jaque el control del Louvre en tanto dueño de los originales. Ante dicho estado de situación, el AMML en vez de redoblar la apuesta y generar una política de dominación del mercado, experimentó un desfase entre la oferta y la demanda que afectó la calidad de los calcos. El AMML no funcionaba correctamente, su productividad era baja, las condiciones del taller eran deficientes y los calcos de mala calidad.

En cuarto lugar: el ejercicio del canon a través de la instrumentalización del Atelier de Moulage por parte de la administración del Louvre y el Estado francés no se desarrolló como una acción programática de dominación por el control sobre el flujo de las copias del museo parisino. Si el AMML mantuvo una posición dominante como productor de calcos no fue desde la oferta sino gracias a la demanda. Como decían desde el Louvre: los clientes estaban, lo que faltaba eran los productos. Al invertir los términos de análisis desde la esfera productiva de calcos hacia su demanda, el AMML era un éxito. La *V/S* era adquirida en el Louvre, no a Sadaune y Charreyron ni a Pierre Lorenzi. La imagen de prestigio del Louvre fue más fuerte y efectiva que un calco deficiente y con retraso en su entrega.

Quinto, entre el fin del siglo XIX y principios del XX, debido a diferentes procesos de modernización que se caracterizaron por una institucionalización de la esfera artística, apareció una nueva clientela de museos emergentes en territorios como las Américas, conformadas por florecientes naciones con un poderío económico en ascenso. Si bien todos los museos analizados exhibían colecciones de bellas artes, su perfil institucional apuntó a la construcción de un “complejo de exhibición” que apelaba a un concepto amplio de ciudadanía urbana y que estaba fuertemente sustentado en una estrechez conceptual entre arte, civilización y progreso. Así, el estudio de los calcos vistos desde esta perspectiva no se circunscribe al terreno de lo estrictamente artístico sino que conjuga la agenda institucional del museo pensada como política estatal con la injerencia del comercio y el consumo. Museos como el Met de Nueva York, el MNBA de Buenos Aires, el MNBA(CH) de Santiago y el MNBA(URU) de Montevideo encararon una política institucional de compra de calcos. En este sentido, poseer calcos no fue una acción aleatoria o apresurada sino que formó parte de una explícita agenda cuya consecución involucró a importantes agentes institucionales y estrategias de financiación pública y privada. Una de las hipótesis de base fue que la demanda instrumentalizó el consumo de calcos como una activa estrategia de apropiación y participación del canon estético occidental. Es decir, fue una forma de ejercer el canon.

Tener un museo que exhibiese calcos fue una estrategia de pertenencia al canon y colaboró a la construcción de una imagen de prestigio de la ciudad que lo contenía. Se elaboró un sentido de pertenencia a partir de la explicitación de la proliferación de museos de calcos a nivel prácticamente mundial, compuesta de instituciones modelos junto con espacios emergentes. En relación con esto el director del MNBA, Eduardo Schiaffino, fue quien mejor explicitó el panorama: desde Tokio hasta Nueva York, nuevas ciudades “necesitadas de dotar artificialmente de ambiente artístico” conformaron “museos artificiales”, y dicha operación fue replicada por los “núcleos de cultura secular”. Hasta el Louvre exhibía calcos junto a sus preciados originales porque era el recurso más efectivo para disponer de un canon en su acepción de relato completo.

Comprar calcos no fue consumir el canon pasivamente desde una posición marginal o subalterna en la cual los productos eran impuestos sino que fue una activa acción de selección y construcción de un relato canónico. Como indicaba Robinson del Met, llevar a cabo una campaña de compra de calcos no implicaba ojear catálogos de ventas y señalar los productos a adquirir. Para poder comprar el canon, primero había que

conocerlo. Para los casos del Met y el MNBA se reseñó la conformación de un primer canon tentativo –*Tentative Lists* y el listado de Schiaffino al Ministerio– que sirvió como una fuerte carta de presentación ante los productores y como una fuente de legitimación de la financiación otorgada por el Estado y por privados.

Desde el consumo y para transformar el canon tentativo en uno efectivo, se acudió a un abanico de productores de calcos que incluyó talleres estatales y oficiales como el AMML o el Gipsformerei, emprendedores privados como Gerber, Lelli o Signa e individuos específicos que actuaron de intermediarios. Más allá de que en las páginas de su catálogo el Louvre ofrecía un canon completo en yesos, la imposibilidad de ejercer un monopolio también se dio por una atomización desde el consumo que reafirmaba la unión posesión de originales/control sobre el flujo de las copias: el Partenón se compraba al British Museum, Nefertiti al Gipsformerei y la *VS* al Louvre.

Sexto, la adquisición de calcos por parte de los museos estudiados presentó otra faceta dentro de la problemática original-copia: el vínculo entre un original y sus copias se desplazó por el dilema de poseer y exhibir copias entre originales. Ningún caso de estudio de esta tesis era exclusivamente un museo de escultura comparada sino que los corpus de calcos debieron ser integrados a colecciones artísticas preexistentes y en vías de conformación. Un argumento que fue esgrimido tanto desde el Met como el MNBA fue que, ante la imposibilidad de acceso a originales, la mejor opción era consumir copias. Como se decía desde la prensa argentina, esta acción no solo era “el mejor de los consuelos”, sino que inclusive fue una estrategia rápida y relativamente barata para conformar un perfil institucional que apuntara a un museo de tipo universal que tuviese la capacidad de mostrar un relato canónico completo. Antes que un consuelo, se puede pensar que tener calcos representó un primer paso o un requisito básico para poder pertenecer e integrar el tejido de instituciones en donde el canon podía ser localizado. Más aún, por ejemplo desde el Met, la incapacidad de poseer originales fue transfigurada en la proclamación triunfalista de que se convertirían en la colección de calcos referente del mundo y que por eso los europeos habrían de viajar a Nueva York. Entonces, en el mosaico de ciudades que disputaban la locación del canon, la diferencia entre “pigmeos y pirámides”, parafraseando la cita de Edward Young por parte de Cesnola en el Met, no radicaba en tener calcos versus tener originales sino en cómo el conjunto calcos-originales era dispuesto en el espacio del museo de forma tal que fuese funcional al canon estético occidental.



En cuanto a los resultados de las campañas de compra, se adquirió una gran cantidad de ejemplares de yesos que, en todos los casos –incluidos el MNBA(CH) y el MNBA(URU)–, no se correspondió con una disponibilidad espacial. En relación con esto, cabe preguntarse, ¿por qué comprar más de lo que uno podía exhibir? Ciertamente, la acción de consumo fue una forma de ostentación. Recordemos que no se trataba de obras bidimensionales fácilmente transportables que requerían poco espacio de depósito sino que fueron cientos de cajones de toneladas de yeso cruzando el Atlántico. Al comprar muchos calcos, el “más es más” no solo fue una estrategia de poner en práctica la acepción del canon como relato completo sino que también se puede interpretar un mensaje en clave futura. No importaba si en ese momento los yesos debían desembarcar en depósitos porque el destino de esos museos era convertirse en *locus* del canon y, entonces, invariablemente tendrían la capacidad de albergarlos como objetos museales en exhibición. Así, la posesión de calcos era un punto de partida y también uno de llegada.

Séptimo, al analizar las estrategias de exhibición de calcos en el museo, identificamos que la cuestión del tiempo fue significativa. Construir un relato canónico a través de la disposición de calcos en el espacio del museo orquestó una “maquinaria narrativa” en términos de Bennett. La exhibición del pasado en yesos fue un recurso de pertenencia al canon y también fue una táctica de proyección a futuro dado que los yesos convivían con el arte del presente, preeminentemente nacional. Así, en un mismo espacio se unía el pasado y el futuro del canon.

El Met fue la institución que más privilegió un ordenamiento cronológico que planteaba un recorrido dirigido por el canon del arte universal y generaba una relación de contigüidad entre el pasado y el presente porque las salas de calcos estaban al lado de las de escultura contemporánea europea y estadounidense. También, otra estrategia del Met en pos de convertirse en *locus* del canon fue la instalación de su propio taller de vaciados. Así, además de cooptar una potencial clientela local, podría ejercer un control sobre el flujo de las copias. No obstante, como no poseía originales lo suficientemente canónicos, no pudo canalizar la oferta y así el desenlace fallido del Casting Department reafirma la premisa teórica planteada por esta tesis de que el ejercicio del canon estuvo sujeto a la doble dinámica de posesión de originales y control sobre el flujo de sus copias. En los casos sudamericanos de Buenos Aires, Santiago y Montevideo, las exhibiciones de calcos en los museos se presentaron como episodios insertos en un proceso histórico caracterizado por la ocasión de los Centenarios que marcó un fuerte

acento sobre una promesa de un próspero progreso para la región y una optimista idea de integración y pertenencia al mapa mundial. Sin plantear una relación de causalidad, los esquemas de exhibición del MNBA y el MNBA(CH) establecieron la coexistencia de calcos con originales contemporáneos nacionales e internacionales lo cual suscitaba una fusión entre el pasado y el presente. La estrategia apeló a construir un relato triunfalista del arte nacional a través de su integración con el canon universal, cuestión que se acentuó más en el caso de Chile ya que su producción escultórica ya era clasificada en términos de escuela nacional con su respectiva genealogía de maestros y obras canónicas. Por último, el caso del MNBA(URU) fue pertinente de análisis dado que presentó algunas particularidades dado que su temprano consumo de yesos insertos en un esquema museográfico de “museo nacional” no especializado en bellas artes fue seguido por un ordenamiento cronológico de los calcos en espacios específicos.

En octavo y último lugar, los esquemas de exhibición de calcos planteados en las primeras décadas del siglo XX estuvieron sujetos a un proceso de transfiguración de la museografía que se cristalizó hacia la década de 1930. En relación con el último recorte temporal abordado por la tesis, un objetivo de la investigación fue discutir con la afirmación por parte del estado del arte de que este fue un periodo de declive. Si bien hubo discusiones en torno a los calcos y su validez en tanto objetos museales, hubo una serie de transiciones y desplazamientos antes que el contundente destierro generalmente atribuido. El cambio más significativo que identificamos fue la consolidación de un relato museográfico que desplazó la acepción de canon en tanto conjunto serial integrado por múltiples partes por el canon concebido como una selección restringida de obras maestras. En este nuevo campo de batalla, los corpus de calcos se dispersaron y mientras la mayor parte sufrió un destino de depósito que eventualmente derivó en su abandono, algunos ejemplares específicos mantuvieron su función de objeto museal activa. En este último grupo, los calcos de la *VS* no solo gozaron del beneficio de permanecer en exhibición sino que inclusive adquirieron un lugar de destaque porque tanto en el MNBA como en el Met el yeso fue colocado al pie de las escaleras de entrada del edificio. Así, estos museos reproducían a la *VS* con el yeso y al Louvre con el espacio. No obstante, interpretamos que este accionar no puede ser pensado solo como una emulación lineal al museo parisino sino que en cada caso el espacio y el yeso-*VS* vehiculizaron un mensaje relativo a la locación del canon. La Victoria del MNBA fue una estrategia de integración entre el museo clásico y el modernista mientras que la Victoria neoyorkina se conformó como una acción canónica de guerra. De 1867 a 1944,

de la Exposición Universal de París a la Segunda Guerra Mundial, del Segundo Imperio al nazismo, el caso de estudio final de la tesis englobó también a la historia occidental del siglo XX. Los tiempos de la cooperación entre países que intercambiaban calcos en pos del “progreso universal” fueron reemplazados por una coyuntura bélica en la cual Occidente como concepto estaba en riesgo. Y aún así un calco fue instrumentalizado como arma canónica: el canon estético occidental ya no estaba disponible en el Viejo Continente ni en la Ciudad de las Luces, pero en la Gran Manzana sí. Entonces, colocar el yeso de la *VS* al pie de las escaleras del Met no fue una acción de duplicación sino de sustitución y asentamiento del nuevo *locus* del canon.

En suma, la geografía del canon estuvo determinada por disputas por la locación y circulación de originales y copias. Así, la idea inicial de un mosaico de ciudades puede ser reemplazada por la de un ajedrez. Cada pieza desplegó una serie de estrategias y luchó por capturar al rey representado por el núcleo del canon estético occidental. En última instancia, los calcos en los museos desplegaban un mensaje político: tener el poder de poseer el canon. Los calcos tuvieron poder. No solo replicaban a la obra original canónica sino que ellos mismos funcionaron como objetos canónicos. Y así, se dio *la Victoria de las copias*.

## **Bibliografía**

### **Fuentes primarias**

#### **Archivos consultados**

Academia Nacional de Bellas Artes, Colección Ernesto de la Cárcova, Fondo documental  
AGN, Fondo Schiaffino  
AN, Archives des musées nationaux, Atelier de Moulages du Louvre (série Y)  
AN, Archives des musées nationaux, Département des Antiquités grecques et romaines du musée du Louvre (Série A)  
AN, Archives des musées nationaux, Personnel et administration générale (Série O)  
AN, Commission impériale, Exposition universelle de 1867 à Paris, F/12/5006  
AN, Missions artistiques (1840-1893)  
AN, Travaux d'Art, Musées et Expositions, 4ème volume (XIXe-XXe siècles)  
ARNAD, Ministerio de Educación, vol. 1487  
MMA Archives, Francis Henry Taylor records. Disponibles en: <  
<https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll20/search/searchterm/Francis%20Henry%20Taylor%20Records/field/relatig/mode/exact/conn/and/order/descri/ad/asc>>  
MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950  
MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino

#### **Periódicos**

*Birmingham Journal*, Birmingham  
*Boletín Oficial de la República Argentina*, Buenos Aires  
*El Diario Ilustrado*, Santiago de Chile  
*El Mercurio*, Santiago de Chile  
*Evening Star*, Washington D.C.  
*Journal Official de la République Française*, Paris  
*La Nación*, Buenos Aires  
*La Razón*, Buenos Aires  
*Le Figaro*, Paris  
*Le Journal*, Paris  
*Le Matin*, Paris  
*Le Petit Parisien*, Paris  
*The Nation*, New York  
*Western Daily Press*, Bristol  
*Yorkshire Post and Leeds Intelligencer*, Yorkshire

#### **Artículos de revistas**

«El Museo de Bellas Artes». *Caras y Caretas*, n.º 510 (11 de julio de 1908).  
«El Museo de Copias o la Odio-sea de Alberto Mackenna. Monologo de el mismo». *Pluma y Lápiz*, n.º 43 (18 de septiembre de 1901), 20-21.  
«El futuro Museo de Copias». *Pluma y Lápiz* 1, n.º 50 (10 de noviembre de 1901), 8-12.  
«Fêtes et inaugurations». *L'Art et les Artistes* VII (abril - septiembre de 1908), 197.  
«La beca de pintura». *Rojo y Blanco* III, n.º 70 (19 de abril de 1902).

- «La orientación actual del Museo». *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* 1, n.º 7 (agosto de 1934): 1-4.
- «Las instalaciones del museo i la escuela de bellas artes. La ceremonia de su inauguración. Los discursos». *Anales de la Universidad de Chile* 129 (julio - diciembre de 1911): 1291-1312.
- «Museo de Bellas Artes». *Riqueza* I, n.º 1 (10 de septiembre de 1912): 48.
- «Museo Nacional de Bellas Artes». *Caras y Caretas*, n.º 670 (5 de agosto de 1911).
- «Museo de calcos». *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* 1, n.º 7 (agosto de 1934): 9.
- «Noticiero». *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* 1, n.º 3 (abril de 1934): 14.
- «On Reproductions for the College Museum and Art Gallery: David M. Robinson, John Hopkins». *The Bulletin of the College Art Association of America* 3 (noviembre de 1917): 15-17.
- «Un museo de escultura comparada». *Caras y Caretas*, n.º 666 (8 de julio de 1911).
- Alfassa, Paul. «La conception moderne du Musée et les remaniements du Louvre». *La Revue de Paris* 4, n.º 2 (marzo de 1933): 411-31.
- Artists for Victory, Inc. «Bulletin to Members». *Art News* XLI, n.º 17 (enero de 1943): 25
- Campo, Cupertino del. «Museos norteamericanos. Algunas de sus principales características». *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* 1, n.º 5 (junio de 1934): 1-4.
- Champoiseau, Charles. «La Victoire de Samothrace». *Revue Archéologique* 21, n.º 39 (enero de 1880): 11-17.
- . «Note sur des antiquités trouvées dans l'île de Samothrace: séance du 8 janvier 1892». *Comptes rendus des séances de l'année - Académie des inscriptions et belles-lettres* 36, n.º 1 (1892): 22-25. <https://doi.org/10.3406/crai.1892.70063>.
- Chiáppori, Atilio. «El nuevo Museo Nacional de Bellas Artes». *Caras y Caretas*, n.º 1807 (20 de mayo de 1933).
- . «El nuevo museo». *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* 1, n.º 1 (febrero de 1934): 3-5.
- . «Expresión de propósitos». *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* 1, n.º 1 (febrero de 1934): 1-2.
- Dain, Alphonse. «Les nouvelles salles d'antiques au Musée du Louvre». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 43, n.º 1 (1934): 33-40. <https://doi.org/10.3406/bude.1934.5965>.
- Frantzius, Fritz von. «A much overrated Paris». *Fine Arts Journal* 23, n.º 3 (septiembre de 1910): 164-73.
- Gerchunoff, Alberto. «Bajorrelieves de algunos hechos». *Caras y Caretas*, n.º 1748 (4 de abril de 1932).
- Goldsmith Phillips, John. «Michelangelo: A New Approach to His Genius». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 1, n.º 1 (verano de 1942): 46-69.
- Gozalbo, Augusto. «El Museo Nacional de Bellas Artes». *Athinae* III, n.º 35 (julio de 1911): 203-10.
- Héron de Villefosse, Antoine. «Fouilles exécutées par M. Champoiseau à Samothrace». *Comptes rendus des séances de l'année - Académie des inscriptions et belles-lettres* 35, n.º 4 (1891): 269-71.
- . «Une restitution de la Victoire de Samothrace». *Comptes rendus des séances de l'année - Académie des inscriptions et belles-lettres* 35, n.º 3 (1891): 178-79.
- Hervilleq, Henry d'. «Bibliographie». *L'Art pour tous* 42, n.º 205 (enero de 1903).
- H. M. «The Victory of Samothrace». *The Lotus Magazine* (febrero de 1919): 55.
- Homolle, Théophile. «L'Aurige de Delphes». *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 4, n.º 2 (1897): 169-208.

Jaujard, Jacques. «Les principes muséographiques de la réorganisation du Louvre». *Mouseion* 31-32, n.º III-IV (1935): 7-30.

Lehmann, Karl. «The State of Antiquities in Samothrace». *Archaeology* 1, n.º 1 (1948): 44-49.

Marquand, Henry G., y Luigi Palma di Cesnola. «Report of the Trustees for the year: 1895». *Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art* 26 (1895): 643-49.

———. «Report of the Trustees for the Year: 1896». *Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art*, n.º 27 (1896): 674-81.

———. «Report of the Trustees for the Year: 1898». *Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art*, n.º 29 (1898): 743-47.

O. R. «Archäologische Untersuchungen auf Samothrake (Recherches Archéologiques à Samothrace, ouvrage publié, par MM. A. Conze, A. Hauser et G. Niemann. Vienne, Gerold, 1875. 1 vol. in-folio de 92 pages et 72 planches)». *Gazette des Beaux-Arts* 266, n.º XIII (abril de 1876): 589-92.

Pedro, Valentín de. «La Victoria de Samotracia y Rubén Darío». *Plus Ultra* II, n.º 11 (marzo de 1917).

Prebisch, Alberto. «Museos. Primera conferencia del ciclo, auspiciada por la Asociación Amigos del Museo, a cargo del Arg. Alberto Prebisch. Octubre 18 de 1934». *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* 1, n.º 8 (octubre de 1934): 2-7.

Reinach, Salomon. «La Victoire de Samothrace». *Gazette des Beaux-Arts* 404, n.º V (1 de febrero de 1881): 89-103.

———. «Le vandalisme moderne en Orient». *Revue des Deux Mondes* 56, n.º LIII (1883).

———. «Chronique d'Orient. Fouilles et découvertes». *Revue Archéologique* III (enero de 1884): 335-45.

Rosenberg, Harold. «On the Fall of Paris». *Partisan Review* 7, n.º 6 (diciembre de 1940): 440-48.

Tild, Jean. «République Argentine». *L'Art et les Artistes* VIII (octubre - marzo de 1908): 43.

Unamuno, Miguel de. «Aspectos de París». *Caras y Caretas*, n.º 1373 (24 de enero de 1925).

Verne, Henri. «Le plan d'extension et de regroupement méthodique des collections du Musées du Louvre. Les travaux de 1927 a 1934». *Bulletin des Musées de France* 6, n.º 1 (enero de 1934): 1-40.

Vitry, Paul. «La coopération des Musées de Moulages, “ Les ateliers de moulages français”». *Mouseion, Archäologische Untersuchungen* 4 (abril de 1928): 60-63.

Weber, Marcel. «L'atelier de moulage du Louvre». *L'Art Vivant* 1, n.º 6 (20 de marzo de 1925): 8-9.

### **Libros y catálogos**

Charreyron, E. *Recueil de Moulages. Tous styles, reproductions de Musées*. Paris: E. Charreyron & Cie., s. f.

Chiáppori, Atilio. *La inmortalidad de una patria*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1942.

Cole, Alan. *Fifty Years of Public Work of Sir Henry Cole, K.C.B. Accounted for in his deeds, speeches and writings*. Vol. I. London: George Bell and Sons, 1884.

Conze, Alexander, Alois Hauser, y George Niemann. *Archäologische Untersuchungen auf Samothrake Band II*. Wien: Druck und Verlag von Carl Gerold's sohn, 1880.

- De Forest, Robert W. *Museum Policies and Scope 1930*. Museum Monograph No. 3. New York: Metropolitan Museum of Art, 1930.
- Échanges Internationaux de Reproductions Artistiques. Conférence de Bruxelles (16-17-18 et 19 septembre 1885). Bruxelles: F. Hayez, Imprimeur de l'Académie Royale de Belgique, 1885.
- Exposition des Produits de l'Industrie Française en 1844. *Rapport du Jury Central*. Paris: Imprimerie de Fain et Thunot, 1844.
- Fröhner, Wilhelm. *Notice de la sculpture antique du Musée National du Louvre*. Paris: Typographie Charles de Mourgues Frères, 1878.
- Furtwängler, Adolf. *Masterpieces of Greek Sculpture*. London: William Heinemann, 1895.
- Gerber, August. *German Educational Exhibit: Classical Sculpture of August Gerber*. Saint Louis: August Gerber, 1904.
- . *Reproduktionen Klassischer Bildwerke aus der Kunstanstalt*. Köln: August Gerber, 1910.
- Gilman, Benjamin Ives. *Manual of Italian Renaissance Sculpture as illustrated in the collection of casts at the Museum of Fine Arts, Boston*. Boston: Museum of Fine Arts Boston, 1904.
- . *Museum ideals of purpose and method*. Cambridge: Riverside Press, 1918.
- Hoerber, Arthur. *Treasures of the Metropolitan Museum*. New York: R. H. Russell Publisher, 1899.
- Houdard, Louis. «L'art ancien et les moulages au Musée de Saint-Dizier». En *Mémoires de la Société des lettres, des sciences, des arts, de l'agriculture et de l'industrie de Saint-Dizier*, 551-600. Saint-Dizier: O. Godard, 1894. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34440403k>.
- Howe, Winfred E. *A History of the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1913.
- Lebrun, y Magnier. *Nouveau Manuel Complet du Mouleur en plâtre*. Manuels-Roret. Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1887.
- Lehmann, Karl. *Samothrace: A Guide to the Excavations and the Museum*. New York: New York University. Institute of Fine Arts, 1955.
- Lorenzi, Pierre. *Sculpture, Décoration. Pierre Lorenzi, Maison Fondée en 1871*. Paris: Helio Fortier & Marotte, s. f.
- Mackenna Subercaseaux, Alberto. *Luchas por el arte*. Santiago de Chile: Soc. Imprenta-Litografia «Barcelona», 1915.
- Metropolitan Museum of Art. *Tentative lists of objects desirable for a Collection of Casts, sculptural and architectural, intended to illustrate the history of plastic art*. Printed for the Committee. New York: De Vinne Press, 1891.
- . *Special Committee to enlarge collection of casts. Report of Committee to members and subscribers*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1892.
- . *Sculptural Plaster-Casts. Reproduced by the Metropolitan Museum of Art from its own collection*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1901.
- . *Catalogue of the Collection of Casts*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1910.
- . *Reproductions on sale of objects in the collections: a cyclopedia of information*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1929.
- . *Artists for Victory. An Exhibition of Contemporary American Art. Sponsored by Artists for Victory, Inc.* New York: Rogers. Kellogg, Stillson, Inc., 1942.
- . *Confidential Preliminary Proof. Where is the Metropolitan Museum going? A report by the Director to the Trustees*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1943.

- . *Guide to the Metropolitan Museum of Art. 1944*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1944.
- Mignot, E. *Le sultan Abdul-Azis à l'Exposition Universelle de 1867 à Paris. Notice pour accompagner la Médaille Commémorative*. Paris: Imprimerie L. Poupart-Davyl, 1867.
- Musée du Louvre. *Catalogue des moulages en vente au Palais du Louvre. Antiquité (Édition provisoire)*. Paris: Imprimerie Nationale, 1900.
- . *Choix de moulages du Musée du Louvre*. Paris: Société Anonyme «La Photocouleur», 1901.
- . *Catalogue des moulages en vente au Palais du Louvre. Antiquité (Édition provisoire)*. Paris: Imprimerie Nationale, 1910.
- . *Catalogue des moulages en vente au Palais du Louvre. Antiquité (Édition provisoire)*. Paris: Imprimerie Nationale, 1914.
- Musée Impérial du Louvre. *Catalogue des Plâtres qui se trouvent au Bureau de Vente du Moulage*. Paris: Imprimerie Nationale, 1864.
- Musée National du Louvre. *Catalogue des Moulages en Vente au Palais du Louvre, Pavillon Daru*. Paris: Imprimerie Nationale, 1883.
- . *Catalogue illustré des Moulages des Ateliers du Louvre. Sculptures de l'Antiquité, du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes*. Paris: Musées Nationaux, 1925.
- Parliamentary House of Commons. *Fifteenth report of the Science and Art Department of the Committee of Council on Education*. London: George E. Eyre and William Spottiswoode, 1868.
- P. P. Caproni & Brother. *Catalogue of Plaster Cast Reproductions from Antique Medieval and Modern Sculpture. Subjects for Art Schools*. Boston: The Barta Press, 1901.
- . *Catalogue of Plaster Reproductions from Antique, Medieval and Modern Sculpture. Subjects for Art Schools*. Boston: P. P. Caproni & Bro., Inc., 1911.
- . *Catalogue of Plaster Reproductions from Antique, Medieval and Modern Sculpture. Subjects Suitable for Schools, Libraries and Homes*. Boston: P. P. Caproni & Bro., Inc., 1913.
- Robinson, Edward. «Report of Mr. Edward Robinson, Purchasing Agent». En *Special Committee to enlarge collection of casts. Report of Committee to members and subscribers*, 7-33. New York: Metropolitan Museum of Art, 1892.
- Rousseau, Henry. *Rapport sur les trente premières années (1871-1901) présenté en séance du 14 mai 1901*. Bruxelles: Imprimerie Economique, N. Vandersypen, 1901.
- Société des Artistes Français. *Catalogue Illustré du Salon de 1901*. Paris: Ludovid Baschet, 1901.
- The Fine Arts' Courts in the Crystal Palace*. London: Crystal Palace Library, 1854.
- United States Centennial Commission. *Journal of the Proceedings of the United States Centennial Commission, at Philadelphia*. E.C. Markley & Son, printers, 1873.



## Bibliografía secundaria

- Adamson, Glenn. *The invention of craft*. London: Bloomsbury, 2013.
- Andruchow, Marcela, Martina Bruno, y Luis Disalvo. “Los calcos de la Facultad de Bellas Artes. Un avance de investigación”. *Boletín de Arte* 15 (septiembre de 2015): 68–76.
- Andruchow, Marcela, y Luis Disalvo. “Los sellos de los calcos de la Facultad de Bellas Artes. Inicios para una pesquisa”. En *8 Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2016.
- Andruchow, Marcela, y Julieta Vernieri. “Los calcos del Museo de La Plata en la enseñanza del dibujo”, s/f.
- Appadurai, Arjun, ed. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Arcos-Palma, Ricardo. *La Colección Pizano: una aventura pedagógica en la época de la reproductibilidad técnica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- Baetjer, Katharine. “Buying Pictures for New York: The Founding Purchase of 1871”. *Metropolitan Museum Journal* 39 (2004): 161–245.
- Baetjer, Katharine, y Joan R. Mertens. “The Founding Decades”. En *Making the Met, 1870-2020*, editado por Andrea Bayer y Laura D. Corey, 34–49. New Haven; London: Yale University Press, 2020.
- Baker, Malcolm. “The History of the Cast Courts”. *Victoria and Albert Museum* (blog), 2007. <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-cast-courts/>.
- . “The Reproductive Continuum: Plaster Casts, Paper Mosaics and Photographs as Complementary Modes of Reproduction in the Nineteenth-Century Museum”. En *Plaster Casts: Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, editado por Rune Frederiksen y Eckart Marchand, 485–500. Berlin; New York: De Gruyter, 2010.
- Baldasarre, María Isabel. “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”. Título de Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes, Universidad de Buenos Aires, 2004.
- . “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): 255–78.
- . “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina”. *Anais do Museu Paulista* 14, n.º 1 (junio de 2006): 293–322.
- Barasch, Moshe. *Modern theories of art, 1. From Winckelmann to Baudelaire*. New York: New York University Press, 1990.
- Bargellini, Clara, y Elizabeth Fuentes Rojas. *Guía que permite captar lo bello: yesos y dibujos de la Academia de San Carlos, 1778-1916*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas : Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1989.
- Barthe, Georges-Louis, ed. *Le plâtre: l'art et la matière*. Paris: Créaphis, 2001.
- Bartsch, Tatjana, ed. *Das Originale der Kopie: Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*. Transformationen der Antike. Berlin; New York: De Gruyter, 2010.
- Bayer, Andrea, y Laura D. Corey, eds. *Making the Met, 1870-2020*. New Haven; London: Yale University Press, 2020.
- Beauzac, Julie. “L’histoire matérielle des moulages du musée de Sculpture comparée (1897-1927)”. *In Situ. Revue des patrimoines*, n.º 28 (2016). <https://doi.org/10.4000/insitu.12670>.
- Bedarida, Raffaele. “Operation Renaissance: Italian Art at MoMA, 1940-1949”. *Oxford Art*

*Journal* 35, n.º 2 (2012): 147–69.

Belting, Hans. “Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate”. En *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, editado por Hans Belting y Andrea Buddensieg. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

———. *The Invisible Masterpiece*. London: Reaktion books, 2001.

Bennett, Tony. *Pasts beyond Memory Evolution, Museums, Colonialism*. London; New York: Routledge, 2004.

———. *The birth of the museum: history, theory, politics*. Culture : policies and politics. London; New York: Routledge, 1995.

———. “The Exhibitionary Complex”. *New Formations* 4 (1988): 73–102.

Berretta Danielli, Victoria. “La escultura como herramienta didáctica en la enseñanza de la historia del arte: estudio de los calcos del MuHAr”. Memoria Final para la obtención de la Especialización en Historia del Arte y Patrimonio de la Facultad de la Cultura del CLAEH, CLAEH, 2019.

Berrios, Pablo, Eva Cancino, Claudio Guerrero, Isidora Parra, Kaliuska Santibañez, y Natalia Vargas. *Del taller a las aulas: la institución moderna del arte en Chile 1797-1910*. Estudios de Arte. Santiago de Chile: LOM, 2009.

Bilbey, Diane, y Marjorie Trusted. “‘The Question of Casts’ - Collecting and Later Reassessment of the Cast Collection at South Kensington”. En *Plaster Casts: Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, editado por Rune Frederiksen y Eckart Marchand, 465–82. Berlin; New York: De Gruyter, 2010.

Binnebeke, Emile van. “Casting Ivories in Exchange? A Short History of the Brussels Atelier de Moulage”. *Sculpture Journal* 23, n.º 1 (enero de 2014): 81–92. <https://doi.org/10.3828/sj.2014.8>.

Blanchard, Pascal, Gilles Boetsch, y Nanette Jacomijn Snoep, eds. *Exhibitions: l'invention du sauvage*. Paris: Musée du quai Branly, 2012.

Bonython, Elizabeth. “7. South Kensington: The French Connection”. *RSA Journal* 137, n.º 5398 (1989): 657–60.

———. *King Cole: A Picture Portrait of Sir Henry Cole, KCB 1808-1882*. London: Victoria and Albert Museum, 1982.

Bonython, Elizabeth, y Anthony Burton. *The Great Exhibitor: The Life and Work of Henry Cole*. London: V&A Publications, 2003.

Boone, M. Elizabeth. “The 1910 Centenary Exhibition in Argentina, Chile, and Uruguay. Manufacturing Fine Art and Cultural Diplomacy in South America”. En *Expanding Nationalisms at World Fairs: Identity, Diversity, and Exchange, 1851-1915*, editado por David Raizman y Ethan Robey, 195–231. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.

Born, Pamela. “The Canon Is Cast: Plaster Casts in American Museum and University Collections”. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America* 21, n.º 2 (2002): 8–13.

Burbank, Jane, y Frederick Cooper. *Empires in World History: Power and the Politics of Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

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 (1991 - 1989): 65–73.

Byrne, Sarah, Anne Clarke, Rodney Harrison, y Robin Torrence, eds. *Unpacking the collection: networks of material and social agency in the museum*. New York: Springer, 2011.

Caillot, Marie. “La revue *Museion* (1927-1946), les musées et la coopération culturelle internationale”. Tesis doctoral, École Nationale des Chartes, 2011.

Callu, Agnès. *La réunion des musées nationaux, 1870-1940: genèse et fonctionnement*. Chartres: École nationale des Chartes, 1994.

Camille, Michael. “Prophets, canons and promising monsters”. *The Art Bulletin* 78, n.º 2 (1996): 198–201.

Casajús, Paula. “El Boletín del Museo Nacional de Bellas Arte (1934 – 1935 y 1942)”. En *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentina, 1878-1951*, editado por María Inés Saavedra y Patricia Artundo, 125–44. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia de las Artes “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2002.

Castillo Espinoza, Eduardo, ed. *Artesanos, artistas artífices: la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, 1928-1968*. Santiago de Chile: Ocho Libros, 2010.

Cavalcanti Simioni, Ana Paula, Marize Malta, Sonia Gomes Pereira, y Arthur Valle, eds. *Modelos na arte. 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Anais eletrônicos do VII Seminário do Museu D. João VI*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2017.

Cavalcanti Simioni, Ana Paula, Sonia Gomes Pereira, y Marize Malta, eds. *Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2016.

Çelik, Zeynep. *About antiquities: politics of archaeology in the Ottoman Empire*. Austin: University of Texas Press, 2016.

———. *Displaying the Orient: architecture of Islam at nineteenth-century world's fairs*. Comparative studies on Muslim societies 12. Berkeley: University of California Press, 1992.

Chevillot, Catherine. “Nineteenth-Century Sculpteurs and Mouleurs: Developments in Theory and Practice”. En *Revival and Invention: Sculpture through Its Material Histories*, editado por Sébastien Clerbois y Martina Droth, 201–30. Bern: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2011.

———. “Un Traité Sur l’art Du Mouleur En Plâtre En 1780. Comparaison Entre La Pratique de Fiquet et Le Premier Manuel Du Mouleur Des Éditions Roret”. En *La Sculpture En Occident: Études Offertes à Jean-René Gaborit*, editado por Jean-René Gaborit, Geneviève Bresc-Bautier, Françoise Baron, y Pierre-Yves Le Pogam, 248–51. Dijon: Faton, 2007.

Chillón, Alberto Martín, Ana Maria Tavares Cavalcanti, Marize Malta, y Sonia Gomes Pereira, eds. *Pesquisas sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: NAU, 2019.

Cooke, Ian. “Colonial Contexts: The Changing Meaning of the Cast Collection of the Auckland War Memorial Museum”. En *Plaster Casts: Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, editado por Rune Frederiksen y Eckart Marchand, 577–94. Berlin; New York: De Gruyter, 2010.

Cooper, Frederick. “What Is the Concept of Globalization Good for? An African Historian’s Perspective”. *African Affairs* 100, n.º 399 (2001): 189–213.

Corsani, Patricia. “Conquistas e intenciones de una escultora argentina. Algunos conflictos en torno a Lola Mora y Eduardo Schiaffino”. En *IV Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2006.

———. “Eduardo Schiaffino y el museo de los sueños: la ‘Sección de Escultura Comparada’ del Museo Nacional de Bellas Artes”. *Avances* 9 (2005 - 2004): 49–64.

———. “Educar, difundir, conservar. Eduardo Schiaffino y la escultura argentina en el Museo Nacional de Bellas Artes (1895-1910)”. 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, 2013.

———. “Homenaje a Francisco Cafferata, ‘Primer escultor argentino’”. De Eduardo

Schiaffino a Benito Quinquela Martín”. En *X Jornadas - 2012. Estudios e Investigaciones Artes Visuales y Música. La Teoría e Historia del Arte frente a los debates de la globalización y la posmodernidad*, 505–14. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2012.

Corsani, Patricia, y Paola Melgarejo. “El primer museo de arte del país. Eduardo Schiaffino y su mejor obra”. En *120 años de bellas artes*, editado por Ángel Navarro, 11–34. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2016.

Cortés Aliaga, Gloria, y Francisco Herrera Muñoz. “Geografías urbanas, arte y memorias colectivas: el centenario chileno y la definición de lugar”. *Historia Mexicana* LX, n.º 1 (2010): 397–438.

Del Collo, Adrianna M. “Cultivating Taste: Henry G. Marquand’s Public and Private Contributions to Advancing Art in Gilded Age New York”. Master of Arts (Art History), Hunter College, The City University of New York, 2011.

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.

Dias, Elaine. *Paisagem e Academia - Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824- 1851)*. Sao Paulo: UNICAMP, 2009.

Didi-Huberman, Georges. *L’Empreinte*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997.

Disalvo, Lauren. “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.

———. “Situating Classical Archaeology in the Midwest. The Early History of the University of Missouri’s Plaster Cast Collection”. En *Muse*, 25–57. Columbia: Museum Of Art & Archaeology, 2015.

———. “The aura of reproduction: Plaster collections at the 1904 Louisiana Purchase Exposition”. Master of Arts, University of Missouri, 2011.

Du Crest, Xavier. *De Paris à Istanbul, 1851-1949: un siècle de relations artistiques entre la France et la Turquie*. Strasbourg: Presses Universitaire de Strasbourg, 2009.

Dumont, Juliette. *L’Institut international de Coopération intellectuelle et le Brésil (1924-1946): Le pari de la diplomatie culturelle*. Éditions de l’IHEAL, 2008. <https://doi.org/10.4000/books.iheal.567>.

Duncan, Carol. “Art museums and the ritual of citizenship”. En *Interpreting objects and collections*, editado por Susan M. Pearce, 279–86. London; New York: Routledge, 2003.

Duncan, Carol, y Alan Wallach. “The Universal survey museum”. *Art History* 3, n.º 4 (diciembre de 1980): 445–69.

Duro, Paul. “Imitation and authority: the creation of the academic canon in French art, 1648-1870”. En *Partisan canons*, editado por Anna Brzyski. Durham: Duke University Press, 2007.

Dyson, Stephen L. “Cast Collecting in the United States”. En *Plaster Casts: Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, editado por Rune Frederiksen y Eckart Marchand, 557–76. Berlin; New York: De Gruyter, 2010.

Elkins, James. “Canon and Globalization in Art History”. En *Partisan canons*, editado por Anna Brzyski, 55–78. Durham: Duke University Press, 2007.

———, ed. *Is art history global?* New York; London: Routledge, 2007.

Falser, Michael S. “Krishna and the Plaster Cast. Translating the Cambodian Temple of Angkor Wat in the French Colonial Period”. *Transcultural Studies* 2 (2011).

———. “The first plaster casts of Angkor for the French métropole: From the Mekong Mission 1866-1868, and the Universal Exhibition of 1867, to the Musée khmer of 1874”.

*Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient* 99, n.º 1 (2012): 49–92.  
<https://doi.org/10.3406/befeo.2012.6152>.

Fernández Bravo, Álvaro. “Argentina y Brasil En La Exposición Universal de París de 1889”. *Relics and Selves: Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile, 1880-1890*. Consultado el 6 de octubre de 2020. <http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/home.html>.

———. “Latinoamericanismo y representación: iconografías de la nacionalidad en las exposiciones universales (París, 1889 y 1900)”. En *La ciencia en la Argentina entre siglos: textos, contextos e instituciones*, editado por Marcelo Montserrat, 171–86. Buenos Aires: Manantial, 2000.

Ferreira Ribeiro, Benvinda de Jesus. “As moldagens em gesso e sua conservação”. En *Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória*, editado por Ana Paula Cavalcanti Simioni, Sonia Gomes Pereira, y Marize Malta, 136–42. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2016.

Filipová, Marta. “Introduction: The Margins of Exhibitions and Exhibitions Studies”. En *Cultures of International Exhibitions 1840-1940: Great Exhibitions in the Margin*, 1–20. Farnham; Burlington: Ashgate, 2015.

Flour, Isabelle. “Les moulages du Musée de sculpture comparée: Viollet-le-Duc et l’histoire naturelle de l’art”. En *L’artiste savant à la conquête du monde moderne*, editado por Anne Lafont, 219–30. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2009.

———. ““On the Formation of a National Museum of Architecture’: the Architectural Museum versus the South Kensington Museum”. *Architectural History* 51 (2008): 211–38.

———. “Style, Nation, Patrimoine: du Musée de Sculpture Comparée au Musée des Monuments Français (1879-1937)”. En *Stratégies identitaires de conservations et de valorisation du patrimoine*, editado por Jean-Claude Nemery, Michel Rautenberg, y Fabrice Thuriot, 33–41. L’Harmattan, 2008.

Foster, Sally M., y Neil G.W. Curtis. “The Thing about Replicas—Why Historic Replicas Matter”. *European Journal of Archaeology* 19, n.º 1 (2016): 122–48.  
<https://doi.org/10.1179/1461957115Y.0000000011>.

Franchino, Magalí. “Ernesto de la Cárcova y los orígenes de la enseñanza artística en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires”. En *V Encuentro de Jóvenes Investigadores en Teoría e Historia de las Artes del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. Buenos Aires, 2020.

Frederiksen, Rune, y Eckart Marchand, eds. “Introduction”. En *Plaster Casts: Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, 1–10. Berlin; New York: De Gruyter, 2010.

Frederiksen, Rune, y R. R. R. Smith. *The cast gallery of the Ashmolean Museum: catalogue of plaster casts of Greek and Roman sculpture*. Oxford: The Ashmolean Museum, 2011.

Fuentes Rojas, Elizabeth. “Art and Pedagogy in the Plaster Cast Collection of the Academia de San Carlos in Mexico City”. En *Plaster Casts: Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, editado por Rune Frederiksen y Eckart Marchand, 229–50. Berlin; New York: De Gruyter, 2010.

Galesio, María Florencia. “Recorridos fundacionales. Los inicios de la colección de esculturas del Museo Nacional de Bellas Artes (1895-1914)”. En *Memoria de la escultura, 1895-1914. Colección MNBA*, editado por Museo Nacional de Bellas Artes, 13–31. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2013.

Gallardo Saint-Jean, Ximena. *Museo de Copias: el principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.

Gallipoli, Milena. “El dibujo en la escuela. Una aproximación a los debates sobre los métodos de enseñanza a principios de siglo XX”. En *Simposio Nuevas aproximaciones sobre la enseñanza artística académica II*. Rosario, 2018.

———. “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.

———. “Éric MICHAUD, Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte, trad. de Antonio Oviedo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2017, 325 páginas.” *Páginas. Revista Digital de la Escuela de Historia. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario* 10, n.º 22 (2018): 126–33.

———. “La temporalidad del canon y su construcción en la historia del arte a través del museo de copias en el siglo XIX”. *Historiografías, revista de historia y teoría* 19 (junio de 2020): 106–21. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_historiografias/hrht.2020194547](https://doi.org/10.26754/ojs_historiografias/hrht.2020194547).

———. “Las rutas del yeso. Circulación y consumos globales de calcos escultóricos hacia fines del siglo XIX”. Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, IDAES - UNSAM, 2017.

———. “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 2*, n.º 2 (el 16 de mayo de 2018). <https://doi.org/10.24978/mod.v2i2.1059>.

———. “Le moulage en plâtre à la fin du XIXe siècle: outil pédagogique, création artistique, objet de collection”. En *Questions de Techniques en Histoire de l'Art / Techniken und Materialien in der Kunstgeschichte*. Paris: Centre Allemand d'Histoire de l'Art (DFK Paris), 2018.

———. “Los usos académicos de los calcos escultóricos: una aproximación a la enseñanza del dibujo según Ernesto de la Cárcova”. En *Simposio Nuevas aproximaciones sobre la enseñanza artística académica*. Córdoba, 2017.

———. “Temporalidades en yeso. Representación, construcción y presentación del tiempo a través de la colección de calcos escultóricos de la Escuela Superior de Bellas Artes”. En *IX Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes XVII Jornadas CAIA. Arte, Historia, Tiempo. Dispositivos, categorías y usos del tiempo en la historia del arte y la cultura visual*. Buenos Aires, 2017.

———. “Ximena Gallardo Saint-Jean (Estudio introductorio, presentaciones y notas), Museo de Copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglo XIX y XX, Serie Documentos para la comprensión de la historia del arte en Chile, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 136 págs.” *caiana* 10 (2017): 209–11.

García Galvis, Carlos Alberto. “Promesas y paradojas: el modelo academicista francés y la complementariedad en la formación artística en la Escuela de Bellas Artes de Colombia, 1886-1905”. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 7 (julio de 2020): 177–201. <https://doi.org/10.25025/hart07.2020.10>.

Gerritsen, Anne, y Giorgio Riello, eds. *The global lives of things: the material culture of connections in the early modern world*. London; New York: Routledge, 2016.

Gombrich, Ernst H. “The Art of the Greeks”. En *Reflections on the History of Art: Views and Reviews*, editado por Richard Woodfield, 11–17. Berkeley: University of California Press, 1987.

Goodman, Nelson. *Languages of art. An approach to a theory of symbols*. New York: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1968.

Gosden, Chris, y Yvonne Marshall. “The Cultural Biography of Objects”. *World Archaeology* 31, n.º 2, (1999): 169–78.

- Greenberg, Clement. *Art and culture: critical essays*. Boston: Beacon Press, 1984.
- . “Modernist Painting”. En *Modern art and modernism: a critical anthology*, editado por Francis Frascina y Charles Harrison, 5–10. Icon editions. New York: Harper & Row, 1982.
- Gruzinski, Serge. “Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres « connected histories »”. *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 56, n.º 1 (2001): 85–117. <https://doi.org/10.3406/ahess.2001.279935>.
- Guderzo, Mario, y Tomas Lochman, eds. *Il valore del gesso come modello, calco, copia per la realizzazione della scultura: atti del quarto convegno internazionale sulle gipsoteche, Possagno, 2-3 ottobre 2015*. Quaderni del Centro studi canoviani 10. Possagno: Fondazione Canova, 2017.
- Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Gutman, Margarita, y Thomas Ford Reese, eds. *Buenos Aires 1910: el imaginario para una gran capital*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- Haak, Christina, y Miguel Helfrich. “Casting. A way to embrace the digital age in analogue fashion?: A symposium on the Gipsformerei of the Staatlichen Museen zu Berlin: Ein Symposium zur Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin”, 2016. <https://doi.org/10.11588/ARTHISTORICUM.95.114>.
- Hamiaux, Marianne. “La Victoire de Samothrace: découverte et restauration”. *Journal des savants* 1, n.º 1 (2001): 153–223. <https://doi.org/10.3406/jds.2001.1643>.
- . “La Victoire de Samothrace en restauration: gros plan sur la cuvette d’encastrement”. *Revue Archéologique* 2, n.º 58 (2014): 297–302.
- . “La Victoire de Samothrace: mode d’assemblage de la statue (information)”. *Comptes rendus des séances de l’année - Académie des inscriptions et belles-lettres* 142, n.º 2 (1998): 365–77. <https://doi.org/10.3406/crai.1998.15867>.
- Hamiaux, Marianne, Jean-Luc Martinez, y Ludovic Laugier. *La Victoire de Samothrace. Redécouvrir un chef-d’œuvre*. Paris: Musée du Louvre, 2014.
- Haskell, Francis. *El Museo efímero: los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Traducido por Lara Vilà. Madrid: Crítica, 2002.
- Haskell, Francis, y Nicholas Penny. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500 -1900*. New Haven: Yale University Press, 1981.
- Heckscher, Morrison H. “The Metropolitan Museum of Art An Architectural History”. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* LIII, n.º 1 (1995): 5–80.
- Herrera, María José. “El Museo Nacional de Bellas Artes y su proyección nacional, 1911-1943”. En *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina*, editado por María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko, 529–52. Archivos del CAIA, IV. Buenos Aires: CAIA; EDUNTREF, 2011.
- Howe, Winifred E. *A History of the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1913.
- Jenkins, Ian. “Acquisition and Supply of Casts of the Parthenon Sculptures by the British Museum, 1835-1939”. *The Annual of the British School at Athens* 85 (1990): 89–114.
- Jenko, Mojca, ed. *The beginnings of the art collection: at the 90th anniversary of the National Gallery of Slovenia*. Ljubljana: National Gallery of Slovenia, 2008.
- Jockney, Philippe. “The Venus de Milo: Genesis of a Modern Myth”. En *Scramble for the Past: A Story of Archaeology in the Ottoman Empire, 1753-1914*, editado por Zainab Bahrani, Zeynep Çelik, y Edhem Eldem, 219–39. Istanbul: SALT, 2011.
- Johannsen, Rolf H. *The Model of Antiquity. Anton Raphael Mengs and His Cast Collection*. Dresden: Michel Sandstein, 2020.

- Jones, Claire. *Sculptors and design reform in France, 1848 to 1895: sculpture and the decorative arts*. Surrey; Burlington: Ashgate, 2014.
- Joyeux-Prunel, Béatrice. “ARTL@S: A Spatial and Trans-national Art History Origins and Positions of a Research Program”. *Artl@s Bulletin* 1, n.º 1 (2012): 9–25.
- . “Provincializing Paris. The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches”. *Artl@s Bulletin* 4, n.º 1 (2015): 40–64.
- Kaufmann, Thomas DaCosta, Catherine Dossin, y Béatrice Joyeux-Prunel, eds. *Circulations in the Global History of Art*. Studies in Art Historiography. London; New York: Routledge, 2016.
- Keller, Natalia. “‘Un sencillo proyecto’. Colección de copias de escultura europea en Santiago”. En *Tránsitos. Colección de esculturas MNBA*, 22–29. Santiago de Chile: dibam, 2016.
- Kellerman, Regina Maria. *The Publications and Reproductions Program of the Metropolitan Museum of Art: A Brief History*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1981.
- Kiderlen, Moritz, y Hans-Peter Klut, eds. *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden: Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlass des Malers in der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden*. Dresden; München: SKD, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Biering & Brinkmann, 2006.
- Kopytoff, Igor. “The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process”. En *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, editado por Arjun Appadurai, 64–91. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Koselleck, Reinhart. “‘Progress’ and ‘Decline’: An Appendix to History of Two Concepts”. En *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*, traducido por Todd Samuel Presner, 218–35. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1985.
- Kriegel, Lara. “After the Exhibitionary Complex: Museum Histories and the Future of the Victorian past”. *Victorian Studies* 48, n.º 4 (2006): 681–704.
- Kurtz, Donna C. *The Reception of Classical Art in Britain: An Oxford Story of Plaster Casts from the Antique*. Oxford: Archaeopress, 2000.
- Lancestremère, Christine, Jean-Marc Hofman, y Yves Le Fur. “Le moulage. Pratiques historiques et regards contemporains . Éditorial”. In *Situ. Revue des patrimoines*, n.º 28 (2016).
- Landau, Ellen G., ed. *Artists for victory: an exhibition catalog*. Washington: Library of Congress, 1983.
- Laqua, Daniel. “Transnational Intellectual Cooperation, the League of Nations, and the Problem of Order”. *Journal of Global History* 6, n.º 2 (julio de 2011): 223–47. <https://doi.org/10.1017/S1740022811000246>.
- Laroche, Walter E. *El Museo Nacional de Bellas Artes. Apuntes para su historia*. Montevideo: Archivo y Museo Ernesto Laroche, 1964.
- Lavagne, Henri, y François Queyrel. *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie: actes du colloque international Paris, 24 octobre 1997*. Genève: Droz, 2000.
- Lebon, Élisabeth. “Le moulage à la gélatine”. En *Le fondeur et le sculpteur. Les Essais de l'INHA*. Collections électroniques de l'INHA. Paris: Ophrys, 2012.
- Lehmann, Phyllis Williams. *Samothracian Reflections; Aspects of the Revival of the Antique*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Lending, Mari. *Plaster monuments: architecture and the power of reproduction*. Princeton: Princeton University Press, 2017.



Levasseur, E. “Labor and Wages in France”. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 33, n.º 2 (1909): 183–95.

Leveau, Pierre. “Le souvenir de la Grande Guerre dans les réseaux de conservation de l’Entre-Deux-Guerres. Une préhistoire du Bouclier bleu”. *In Situ*, n.º 23 (2014). <https://doi.org/10.4000/insitu.10903>.

Madrid, Alberto. “Alberto Mackenna Subercaseaux: viajero ilustrado”. En *Vínculos artísticos entre Italia y América: silencio historiográfico. VI Jornadas de Historia del Arte*, editado por Fernando Guzmán y Juan Martínez, 55–66. Santiago: Museo Histórico Nacional, Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez, Centro de Restauración y Estudios Artístico CREA, 2012.

Mainardi, Patricia. *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867*. London; New Haven: Yale University Press, 1990.

Maingon, Claire. “Le Louvre et la propagande”. En *Le musée invisible: le Louvre et la Grande Guerre (1914-1921)*, 73–108. Paris: Musée du Louvre Éditions, 2016.

———. *Le musée invisible: le Louvre et la Grande Guerre (1914-1921)*. Paris: Musée du Louvre Éditions, 2016.

Majluf, Natalia. “‘Ce n’est Pas Le Pérou,’ or, the Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855”. *Critical Inquiry* 23, n.º 4 (1997): 868–93.

Malosetti Costa, Laura. “Eduardo Schiaffino: La modernidad como proyecto”. Buenos Aires: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999. [http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/malosetti\\_buenosaires.pdf](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.

———. “Rubén Darío y las artes visuales”. *Zama* 1 (2016): 211–15. <https://doi.org/10.34096/zama.a0.n0.3420>.

———. *Tabaré cosmopolita. Migraciones y ambivalencias del héroe trágico*. Montevideo: Museo Zorrilla (Cultural MEC), 2018.

Malta, Marize, Sonia Gomes Pereira, y Ana Maria Tavares Cavalcanti, eds. *Ver para crer: visão, técnica e interpretação na Academia*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, UFRJ, 2013.

Manzi, Ofelia. *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*. Buenos Aires: Atenas, s/f.

“Mapping Sculpture - Mapping the Practice and Profession of Sculpture in Britain and Ireland 1851-1951”. Consultado el 23 de abril de 2020. <https://sculpture.gla.ac.uk/>.

Marcadé, Jean. “Delphes retrouvé”. *Comptes-rendus des séances de l’année - Académie des inscriptions et belles-lettres* 136, n.º 4 (1992): 801–9. <https://doi.org/10.3406/crai.1992.15162>.

Mark, Ira. “The Victory of Samothrace”. En *Regional Schools in Hellenistic Sculpture*, editado por Olga Palagia y William Coulson, 157–66. Oxbow Books, 1998. <https://www.jstor.org/stable/j.ctvh1dhp4>.

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 y Irene Gras Valero, 573–85. Barcelona: Ediciones de la Universitat de Barcelona, 2018. <http://www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08812>.

Martinez, Jean-Luc. “Exposer des moulages d’antiques: à propos de la gypsothèque du musée du Louvre à Versailles”. *In Situ. Revue des patrimoines*, n.º 28 (2016): 661–728.

———. “La gypsothèque du musée du Louvre à Versailles”. *Comptes rendus des séances de l’année - Académie des inscriptions et belles-lettres* 153, n.º 3 (2009): 1127–52. <https://doi.org/10.3406/crai.2009.92593>.

———. “La restauration de la Victoire de Samothrace: un projet international de recherche

et de restauration du monument, 2013-2015”. *Comptes rendus des séances de l'année - Académie des inscriptions et belles-lettres* 158, n.º 2 (2014): 933–48. <https://doi.org/10.3406/crai.2014.95033>.

Maza, Josefina de la. *De obras maestras y mamarrachos: notas para una historia del arte del siglo diecinueve chileno*. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados, 2014.

McNutt, James K. “Plaster Casts after Antique Sculpture: Their Role in the Elevation of Public Taste and in American Art Instruction”. *Studies in Art Education* 31, n.º 3 (1990): 158–67.

Melgarejo, Paola. “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.

———. “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, 2013.

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

Molesworth, Charles. *The Capitalist and the Critic: J. P. Morgan, Roger Fry, and the Metropolitan Museum of Art*. Austin: University of Texas Press, 2016.

Montens, Valérie. “La création d’une collection nationale de moulages en Belgique. Du musée des Plâtres à la section d’Art monumental des Musées royaux des arts décoratifs et industriels à Bruxelles”. In *Situ. Revue des patrimoines*, n.º 28 (2016). <https://doi.org/10.4000/insitu.12564>.

———. *Les moulages des Musées royaux d’Art et d’Histoire. Histoire de la collection et de l’atelier des reproductions en plâtre*. Bruxelles: MRAH, 2008.

Mossière, Jean-Claude, ed. *Modèles et moulages: actes de la table ronde des 9 et 10 décembre 1994*. Lyon; Paris: Musée des moulages, Université Lumière Lyon 2, 1995.

*Moulages: actes de Rencontres Internationales sur les Moulages 14 - 17 février 1997, Montpellier, France = International Casts Meeting papers, February the 14th - 17th, 1997, Montpellier*. Montpellier: Éditions de l’Université Montpellier III, 1999.

Muñoz, Miguel Ángel. “La Exposición Internacional de Arte del Centenario y la cuestión de la ‘Escuela Argentina’”. En *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*, editado por Margarita Gutman y Thomas Ford Reese, 255–68. Buenos Aires, Argentina: Eudeba, 1999.

———. “Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario”. En *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1910-1989)*, editado por Marta Penhos y Diana Wechsler, 13–40. Archivos del CAIA 2. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999.

———. “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”. En *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.

Murace, Giulia. “Arte, política y diplomacia: dos proyectos de academias sudamericanas en Roma (1897-1911)”. *MODOS* 4, n.º 2 (2020). <https://doi.org/10.24978/mod.v4i2.4581>.

Museo Nacional de Bellas Artes. *120 años de bellas artes*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2016.

———. *Catálogo descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes*. Vol. I. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1966.

———, ed. *Rodin. Centenario en Bellas Artes*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2017.

———, ed. *Rodin En Buenos Aires*. Buenos Aires: Fundación Antorchas, 2001.

Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. *Tránsitos. Colección de esculturas MNBA*. Santiago de Chile: dibam, 2016.

Navarro, Ángel. “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.

Navarro, Ángel Miguel. *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.

Negrete Plano, Almudena. “La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

Negrete Plano, Almudena, y Javier Jordán de Urríes y de la Colina, eds. *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Fundación Mapfre, 2013.

Nicholas, Lynn H. *The Rape of Europa: The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*. New York: Vintage, 1995.

Nichols, Kate. “Art and commodity: sculpture under glass at the Crystal Palace”. En *Sculpture and the vitrine*, editado por John C. Welchman y Kate Nichols, 23–45. Surrey; Burlington: Ashgate, 2013.

———. *Greece and Rome at the Crystal Palace: classical sculpture and modern Britain, 1854-1936*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Nochlin, Linda. *The politics of vision: essays on nineteenth-century art and society*. New York: Harper & Row, 1989.

———. *Why have there been no great women artists?* New York: Thames & Hudson Inc., 2021.

———. *Women, Art, and Power: And Other Essays*. New York; London: Routledge, 1989.

Pacheco, Marcelo Eduardo. *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del virreinato al centenario: expansiones del discurso*. Buenos Aires: Edición del autor, 2011.

Palagia, Olga. “The Victory of Samothrace and the Aftermath of the Battle of Pydna”. En *Samothracian Connections. Essays in Honor of James R. McCredie*, editado por Olga Palagia y Bonna D. Wescoat, 154–64. Barnsley: Oxbow Books, 2010.

Panofsky, Erwin. “Original and Facsimile Reproduction”. *RES: Anthropology and Aesthetics*, n.º 57–58 (2010): 330–38.

Peck, Amelia, y Spira Freyda. “Art for All”. En *Making the Met, 1870-2020*, editado por Andrea Bayer y Laura D. Corey, 50–71. New Haven; London: Yale University Press, 2020.

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.

Pérez Vejo, Tomás. “Los Centenarios de 1910 y la reconstrucción de la historia”. En *Las revoluciones en el largo siglo XIX latinoamericano*, editado por Rogelio Altez y Manuel Chust, 239–59. Madrid: Asociación de Historiadores Latinoamericanistas Europeos, 2015.

Picón, Carlos A., y Richard Daniel De Puma, eds. *Art of the classical world in the Metropolitan Museum of Art: Greece, Cyprus, Etruria, Rome*. New York; New Haven: The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, 2007.

Podgorny, Irina. “Independencias y museos en América Latina. Presentación”. *L'Ordinaire Latino-américain* 212 (2010): 5–10.

Pollock, Griselda. *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*. London; New York: Routledge, 1999.

- . *Visión y diferencia: Feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.
- Potts, A. D. “Greek Sculpture and Roman Copies I: Anton Raphael Mengs and the Eighteenth Century”. *Journal of the Warburg and Courland Institutes* 43 (1980): 150–173. <https://doi.org/10.2307/751193>.
- Raizman, David, y Ethan Robey, eds. “Introduction: Communities Real and Imagined: World’s Fairs and Political Meanings”. En *Expanding Nationalisms at World Fairs: Identity, Diversity, and Exchange, 1851-1915*, 1–15. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.
- Renoliet, Jean-Jacques. *L’ UNESCO oubliée: la société des nations et la coopération intellectuelle (1919-1946)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1999.
- Rionnet, Florence. *L’Atelier de Moulage du Musée du Louvre: 1794 - 1928*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1996.
- . “L’atelier de moulages du Musée du Louvre”. En *Moulages: actes de Rencontres Internationales sur les Moulages 14 - 17 février 1997, Montpellier, France = International Casts Meeting papers, February the 14th - 17th, 1997, Montpellier*, 121–25. Montpellier: Éditions de l’Université Montpellier III, 1999.
- Robertson, Bruce. “The South Kensington Museum in context: an alternative history”. *Museum and Society* 2, n.º 1 (marzo de 2015): 1–14.
- Rodríguez Samaniego, Cristina, y Irene Gras Valero. *Modern sculpture and the question of status*, 2018. <http://www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08812>.
- Roehrig, Catharine. “Collecting through Excavation”. En *Making the Met, 1870-2020*, editado por Andrea Bayer y Laura D. Corey, 94–109. New Haven; London: Yale University Press, 2020.
- Sáez-Arance, Antonio. “Entre la autocomplacencia y la crisis: discursos de chilenidad en el primer Centenario”. *Historia Mexicana* LX, n.º 1 (2010): 369–96.
- 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.
- , ed. *Gipsabgüsse und antike Skulpturen: Präsentation und Kontext*. Berlin: Reimer, 2012.
- Schvalberg, Sophie. *Le modèle grec dans l’art français: 1815 - 1914*. Rennes: PU Rennes, 2013.
- Schwartz, Emmanuel. “Du plâtre et de la poésie. Les moulages d’après Michel-Ange à l’École des beaux-arts de Paris”. *In Situ. Revue des patrimoines*, n.º 28 (2016): 661–728.
- . *La Chapelle de l’École des beaux-arts de Paris: présentation historique, artistique et littéraire*. Paris: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2002.
- . “L’anatomie face à l’antique: de l’usage du moulage dans l’enseignement académique”. En *Une leçon d’anatomie. Figures du corps à l’École des Beaux-Arts*, editado por Philippe Comar, 83–87. Paris: Beaux-Arts de Paris les Éditions, 2010.
- . *Les sculptures de l’École des beaux-arts de Paris: histoire, doctrines, catalogue*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2003.
- Schwartz, Emmanuel, Emmanuelle Brugerolles, y Patricia Mainardi, eds. *Gods and heroes: masterpieces from the École des beaux-arts, Paris*. New York; London: American Federation of Arts, 2014.
- Šerbelj, Ferdinand, ed. *Osemdeset let Narodne galerije: 1918-1998*. Ljubljana: Narodna galerija, 1998.

- Settis, Salvatore. *El futuro de lo "clásico"*. Madrid: Abada, 2006.
- Shaw, Wendy. "Museums and Narratives of Display from the Late Ottoman Empire to the Turkish Republic". *Muqarnas, History and Ideology: Architectural Heritage of the "Lands of Rum"*, 24 (2007): 253–79.
- Shaw, Wendy M. K. *Possessors and possessed: museums, archaeology, and the visualization of history in the late Ottoman Empire*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Scattered Speculations on the Question of Value". En *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, 154–75. New York; London: Methuen, 1987.
- Stewart, Andrew. "The Nike of Samothrace: Another View". *American Journal of Archaeology* 120, n.º 3 (julio de 2016): 399–410.
- Strouse, Jean. "J. Pierpont Morgan: Financier and Collector". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 57, n.º 3 (2000): 1–64.
- Subrahmanyam, Sanjay. "Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia". *Modern Asian Studies* 31, n.º 3 (1997): 735–62.
- . *From the Tagus to the Ganges*. Explorations in connected history. New Delhi: Oxford University Press, 2005.
- . "Par-delà l'incommensurabilité: pour une histoire connectée des empires aux temps modernes". *Revue d'histoire moderne & contemporaine* 54, n.º 4bis (2007): 34–53.
- 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.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética I: La estética antigua*. Traducido por Danuta Kurzyca. Madrid: Akal, 2000.
- Trask, Jeffrey. *Things American: art museums and civic culture in the Progressive Era*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012.
- Tütüncü Çağlar, Filiz. "The historiography of Ottoman archaeology: a Terra Incognita for Turkish archaeologists". *Cihannüma Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi* III, n.º 1 (2017): 109–22.
- Vanegas Carrasco, Carolina. "Dibujo-escultura-dibujo. Desdoblamientos en la construcción de la imagen de Bolívar". En *Primer Coloquio de Investigación en Historia del Arte. Línea y lugar. Una invitación a pensar en las prácticas del dibujo*, 34–39. Santiago de Chile: dibam, 2016.
- Vázquez, Oscar E., ed. *Academies and schools of art in Latin America*. Routledge research in art history. New York: Routledge, 2020.
- Wade, Rebecca. *Domenico Brucciani and the Formatori of 19th-Century Britain*. London: Bloomsbury, 2018.
- . "The Production and Display of Domenico Brucciani's Plaster Cast of Hubert Le Sueur's Equestrian Statue of Charles I". *Sculpture Journal* 23, n.º 2 (enero de 2014): 250–55. <https://doi.org/10.3828/sj.2014.24>.
- Wallach, Alan. "The American cast museum: An episode in the history of the institutional definition of art". En *Exhibiting contradiction: essays on the art museum in the United States*, 38–56. Amherst: University of Massachusetts Press, 1998.
- . "The Museum of Modern Art: The Past's Future". En *Exhibiting contradiction: essays on the art museum in the United States*, 73–87. Amherst: University of Massachusetts Press, 1998.
- Welti, María Elisa. "El profesorado de dibujo en la escuela normal n. 2 (Rosario, 1935-1949): Una escuela de 'Formación estética para el futuro niño argentino'". *Revista de la Escuela*

*de Ciencias de la Educación*, n.º 6 (2011): 253–70.

———. “La Academia Nacional de Bellas Artes. Institucionalización de la formación de artistas plásticos en Argentina (1878 – 1928)”. En *X Congreso Iberoamericano de Historia de la Educación Latinoamericana Formación de Elites y Educación Superior (s. XVI-XXI)*. Salamanca, 2012.

———. “Las historias de la educación artística y la escolarización de las artes plásticas: aproximación a un estado de la cuestión”. En *1º Congreso Nacional e Internacional de Educación Artística. Facultad de Humanidades y Artes – Universidad Nacional de Rosario*. Rosario, 2016.

Whitfield, Stephen J. “The American Century of Henry R. Luce”. *Revue LISA/LISA e-journal [En ligne], Média, culture, histoire, La Deuxième Guerre mondiale*, 2004. <http://journals.openedition.org/lisa/917>.

Wijnsouw, Jana. *National Identity and Nineteenth-Century Franco-Belgian Sculpture*. New York; London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.

Zamorano Pérez, Pedro Emilio, y Patricia Herrera Styles. *Museo Nacional de Bellas Artes: Historia de su Patrimonio Escultórico*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2015.

Zijlmans, Kitty, y Wilfried Van Damme, eds. *World art studies: exploring concepts and approaches*. Amsterdam: Valiz, 2008.

## Anexos

### Anexo 1. Documentos analizados en Capítulo 1

1.1. Convention for promoting universally reproductions of works of art for the benefit of museums of all countries<sup>761</sup>

Throughout the world every country possesses fine historical monuments of art of its own, which can easily be reproduced by casts, electrotypes, photographs, and other processes, without the slightest damage to the originals.

(a) The knowledge of such monuments is necessary to the progress of art, and the reproductions of them would be of a high value to all museums for public instruction.

(b) The commencement of a system of reproducing Works of Art has been made by the South Kensington Museum, and illustrations of it are now exhibited in the British Section of the Paris Exhibition, where may be seen specimens of French, Italian, Spanish, Portuguese, German, Swiss, Russian, Hindoo, Celtic and English Art.

(c) The following outline of operation is suggested:

I. Each country to form its own Commission according to its own views, for obtaining such reproductions as it may desire for its own Museums.

II. The Commissions of each Country to correspond with one another and send information of what reproductions each causes to be made, so that every Country, if disposed, may take advantage of the labours of other Countries at a moderate cost.

III. Each Country to arrange for making exchanges of objects which it desires.

IV. In order to promote the formation of the proposed Commissions in each Country and facilitate the making of the reproductions, the undersigned Members of the reigning families throughout Europe, meeting at the Paris Exhibition of 1867 have signified their approval of the plan, and their desire to promote the realisation of it.

The following Princes have already signed the Convention:-

Great Britain and Ireland	-	ALBERT EDWARD, Prince of Wales.
”	-	ALFRED, Duke of Edinburgh.
Prussia	-	FREDERICK-WILLIAM, Crown Prince of Prussia.
Hesse	-	LOUIS, Prince of Hesse.
Saxony	-	ALBERT, Prince Royal of Saxony.
France	-	PRINCE NAPOLEON (JEROME).
Belgium	-	PHILIPPE, Comte de Flandre.
Russia	-	The CESAREVITCH.
”	-	NICOLAS, Duc de Leuchtenberg.

<sup>761</sup> Citado en: Parliamentary House of Commons. *Fifteenth report of the Science and Art Department of the Committee of Council on Education*. London: George E. Eyre and William Spottiswoode, 1868, 24.

Sweden and Norway	-	OSCAR, Prince of Sweden and Norway.
Italy	-	HUMBERT, Prince Royal of Italy.
”	-	AMADEUS, Duke of Aosta.
Austria	-	CHARLES-LOUIS, Archduke of Austria.
”	-	RAINER, Archduke of Austria.
Denmark	-	FREDERICK, Crown Prince of Denmark.

## 1.2. Conférence pour les Échanges Internationaux de Reproductions d’œuvres d’art (fragmentos)

### Questions soumises a la conférence<sup>762</sup>

1. L'échange des reproductions artistiques, moulages, photographies, etc., échange désirable au point de vue du progrès général des arts et des industries d'art, est-il de nature à diminuer l'intérêt des objets originaux?

2. Peut-il, par les procédés actuellement employés, en compromettre la conservation et la durée?

3. Quelles limites et quelles réserves comporteraient, les cas échéant, les échanges entre les différents pays?

4. N'y a-t-il pas lieu, pour les bureaux d'échange, d'établir une entente et des souscriptions communes, pour faciliter l'exécution des moulages à bon creux et l'échange des objets à grande dimension?

5. Quelle base de prix uniforme peut-on adopter pour l'évaluation des reproductions échangées, étant donnés les prix inégaux de la main-d'œuvre dans les différent pays?

6. Chaque pays s'engage-t-il à dresser un catalogue accompagné, autant que possible, des photographies et donnant la liste des objets à échanger avec indication des dimensions et des prix?

7. Ne conviendrait-il pas d'y joindre une liste et des photographies des objets encore inédits dont la reproduction et l'échange sembleraient désirables?

### Propositions de la Conférence. Texte adopté à la séance du 18 septembre 1885<sup>763</sup>

Les soussignés, délégués par les gouvernements de l'Autriche, du Grand-Duché de Bade, de la Belgique, de la Grande-Bretagne, de l'Espagne, de la France, de la Hongrie, de l'Italie, des Pays-Bas, du Portugal et de la Prusse, pour représenter ces États à la Conférence des échanges d'art internationaux qui s'est réunie à Bruxelles, les 15, 16, 17 et 18 septembre 1885;

<sup>762</sup> Rousseau, Henry. *Rapport sur les trente premières années (1871-1901) présenté en séance du 14 mai 1901*. Bruxelles: Imprimerie Economique, N. Vandersypen, 1901, 6.

<sup>763</sup> *Échanges Internationaux de Reproductions Artistiques. Conférence de Bruxelles (16-17-18 et 19 septembre 1885)*. Bruxelles: F. Hayez, Imprimeur de l'Académie Royale de Belgique, 1885, 51-4.



Vu la Convention passée en 1867, entre les Princes de plusieurs maisons régnantes en vue de créer un système d'échanges de reproductions (moulages, photographies, gravures, etc.), entre les musées des différents pays ;

Considérant que ces reproductions, loin de déprécier les originaux, ne font qu'en étendre la célébrité et en augmentent infiniment la valeur;

Considérant que leur multiplicité assure véritablement l'immortalité des chefs-d'œuvre, dont l'original est fatalement exposé à plus d'une chance de détérioration et de destruction;

Considérant d'ailleurs que le perfectionnement continu des moyens de reproduction les rend, dans la plupart des cas, inoffensifs pour les objets à reproduire;

Considérant enfin combien les échanges de pays à pays intéressent le progrès continu des arts et des industries d'art,

Émettent le vœu que ce système d'échanges soit assuré et facilité dans la plus large mesure et votent, à cette fin, les propositions suivantes :

1° Chaque gouvernement fait connaître le service auquel est remis le soin d'examiner les questions d'échanges. Ces services sont autorisés à correspondre directement de pays à pays;

2° Ils se communiquent les catalogues des reproductions dont ils disposent, avec indication de leurs dimensions et de leurs prix. Ils y joignent, autant que possible, quand il s'agit de moulages, les photographies des originaux.

Ils font connaître chaque année, dans les mêmes conditions, les reproductions nouvelles dont leur collection s'est accrue;

3° Ils se tiennent mutuellement au courant des perfectionnements qu'ils ont pu introduire dans les moyens de reproduction;

4° Une entente et des souscriptions communes pourront s'établir pour l'exécution des creux et l'échange des moulages de grande dimension.

Les catalogues indiqueront, pour les estampages uniques, le chiffre de souscription et le nombre de souscripteurs requis pour en exécuter le creux et en délivrer des épreuves;

5° Aucun surmoulage des épreuves obtenues ne pourra être exécuté sans le consentement de l'État propriétaire.

Il ne pourra non plus être pris de moulages des monuments et chefs-d'œuvre de chaque État qu'avec son autorisation et sous son contrôle.

Chaque pays pourra toutefois être admis à démontrer par des épreuves, dont l'État propriétaire est seul juge, l'innocuité des moyens de reproduction qu'il s'agit d'employer.

Il importe, en principe, que la liberté de reproduction n'ait d'autres limites que celles que motive impérieusement la conservation des originaux;

6° Il convient que dans l'évaluation des prix des reproductions, en cas de vente ou d'échange, les États ne se laissent guider par aucune considération de lucre;

7° Chaque État signale aux autres États, le cas échéant, les monuments ou objets d'art importants qu'il possède de leurs anciennes écoles d'art et dont la reproduction aurait pour eux un intérêt spécial;

8° Il semble désirable, pour resserrer l'union établie, faciliter les transactions internationales et étudier de plus près les perfectionnements apportés dans les divers

pays à l'œuvre commune, que la Conférence ait, pendant un certain temps, des réunions annuelles qui se tiendraient successivement dans les capitales des divers États intéressés.

Le bureau en exercice serait chargé, pendant l'année qui suit son installation, de recevoir toutes les communications générales et de les transmettre aux différents États, comme de provoquer et de préparer les réunions.

Ont signé pour :

L'Autriche : UNTERBERGER ;

G-D-de Bade : VON DÜHN ;

Belgique : FÉTIS, BALAT, PORTAELS, ROUSSEAU ;

Grande-Bretagne : ARMSTRONG ;

Espagne : FRANCISCO DE SERRA ;

France : LAFENESTRE, OLLENDORF ;

Hongrie : EMERIC DE SZALAY ;

Italie : MAFFEI ;

Pays-Bas : VICTOR DE STUERS ;

Portugal : B<sup>on</sup> DE SANT'ANNA ;

Prusse : SCHÖNE.

## Anexo 2. Documentos analizados en Capítulo 4

### 2.1. Listados de productores de calcos propuestos por *Tentative Lists*

Metropolitan Museum of Art. *Tentative Lists of Objects Desirable for a Collection of Casts, Sculptural and Architectural, Intended to Illustrate the History of Plastic Art.* Printed for the Committee. New York: De Vinne Press, 1891.

Nota: Se subrayan aquellos productores de los cuales se consignan ejemplares de referencia en la parte I de la publicación.

<u>Akad., Munich.</u>	G. Geiler, Formator an der Kgl. Akademie der Künste, Münch.
<u>Arch. Mus</u>	Farmer and Brindley, Royal Architectural Museum, London.
<u>Berlin.</u>	Formerei der Kgl. Museen (Address the Sekretär der Generalverwaltung der Kgl. Museen), Berlin.
<u>Boni.</u>	Giacomo Boni, architect, Venice.
<u>Boston.</u>	Museum of Fine Arts, Boston.
<u>Brucciani.</u>	D. Brucciani & Co., 40 Russell Street, Covent Garden, London.
<u>Brunn.</u>	Professor Dr. Heinrich Brunn, Munich.
<u>Boschen.</u>	H. Boschen, Oldenburg.
<u>Darmstadt.</u>	Residenzschloss Museum, Darmstadt.
<u>Dresden.</u>	Formerei des Kgl. Albertinums, Dresden.
<u>E. D. B-A. / E. B. A.</u>	École des Beaux-Arts, Paris.
<u>Eichler.</u>	G. Eichler, Behrenstrasse 27, Berlin.
<u>Gerber.</u>	August Gerber, Cologne.
<u>Gherardi.</u>	Michele Gherardi, 87 Via Sistina, Rome.
<u>Guidotti.</u>	Guidotti Brothers, O'Rugh Museum, Christiania, Norway.
<u>Jeladon.</u>	Jean Jeladon, Cairo.
<u>Kreittmayr.</u>	Joseph Kreittmayr (moulder for the Bavarian National Museum), Hildegardstrasse 12, Munich.
<u>Kusthardt.</u>	Fr. Kusthardt, Hildesheim.
<u>Lat. Mus.</u>	The Christian Museum in the Lateran Palace, Rome.
<u>Leers.</u>	G. Leers, Cologne (?).
<u>Lelli.</u>	Oronzio Lelli, 95 Corso dei Tintori, Florence.
<u>Lisbon.</u>	The Royal Museum, Lisbon.
<u>Louvre.</u>	Eugène Arrondelle, Chef du Moulage, Musée du Louvre, Pavillon Daru, Paris.
<u>Malpieri.</u>	Cesare Malpieri, 54 Via del Corso, Rome.
<u>Malpieri (L.)</u>	Leopoldo Malpieri, Rome.
<u>Martinelli.</u>	Maria Martinelli, Athens.
<u>Massler.</u>	Th. Massler, 67 Hagen Str., Hanover.
<u>Mathivet.</u>	L. Mathivet, Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris.
<u>Mercatali.</u>	Filippo Mercatali, 90 Piazza Sta. Francesca a ripa, Rome.
<u>Munich.</u>	See Akad., Brunn, Kreittmayr, and Polytech.
<u>Naples.</u>	La Direzione del Museo Nazionale, Naples.

<u>Oest.Mus.</u>	K. K. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie, Vienna.
<u>Paoli.</u>	Antonio di Paoli, S. Trovaso, Calle delle Cento Pietre 1202, Venice.
<u>Pierotti.</u>	Edouardo Pierotti, 3 Via Filangeri, Milan.
<u>Polytech.</u>	J. Mozet, Conservatorium der Antikensammlungen der Kgl. technischen Hochschule, Münch.
<u>Ready.</u>	Augustus Ready, British Museum, Great Russell Street, London.
<u>Rothermundt.</u>	J. Rothermundt, Kunstanstalt, Lange Gasse 30, Nuremberg.
<u>So. Ken.</u>	The South Kensington Museum, London.
<u>Steffensen.</u>	V. Steffensen, Royal Museum, Copenhagen.
<u>Stoltzenberg.</u>	F. Stoltzenberg, Roermond, Holland.
<u>Sturm.</u>	Wilhelm Sturm, jr., Acad. Bildhauer, K. K. Kunsthistorisches Hofmuseum, Vienna.
<u>Trocadéro.</u>	Musée de Sculpture compare, Trocadéro, J. Pouzadoux et Fils, 45, Rue Monsieur-le-Prince, Paris.
[ <u>Mus. Gizeh</u> ]	Guiza, Egipto

**2.2.** Análisis estadístico de compras de calcos del Metropolitan Museum of Art (Nueva York) y el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires)

Fuentes de referencia:

Tentative Lists. Metropolitan Museum of Art. *Tentative Lists of Objects Desirable for a Collection of Casts, Sculptural and Architectural, Intended to Illustrate the History of Plastic Art*. Printed for the Committee. New York: De Vinne Press, 1891.

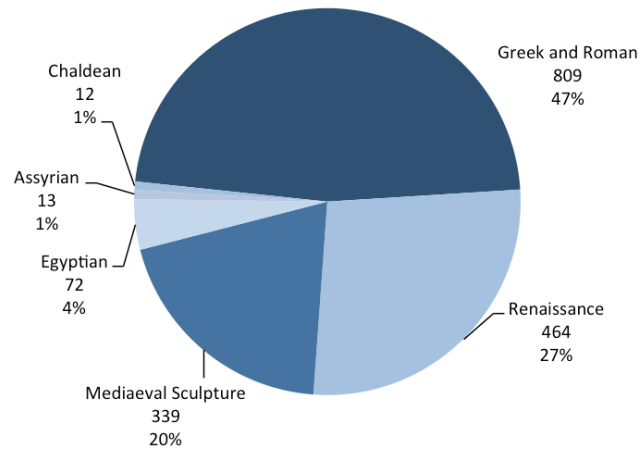
Order Book. Special Committee on Casts, *Order Book*. MMA Archives, Office of the Secretary Subject Files, 1870-1950, Casts Collection Minute and Order Books.

Reporte de Schiaffino. Borrador de 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. MNBA, Fondo Eduardo Schiaffino.

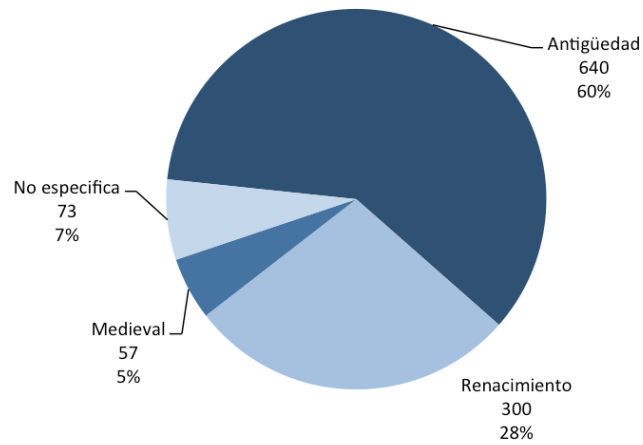
### 2.2.1. Distribución por periodos y estilos

Nota: de *Tentative Lists* el criterio de clasificación fueron las divisiones dadas por el catálogo en su idioma original. Del *Order Book* y Reporte de Schiaffino se optó por ordenar la información entre las categorías generales de Antigüedad (en sentido amplio, incluye arte egipcio, asirio, caldeo, persa, griego y romano), Medieval, Renacimiento, Moderno, No Occidental (en sentido amplio) y No específica (casos en donde la referencia al objeto era vaga y no se puede atribuir una categoría en particular).

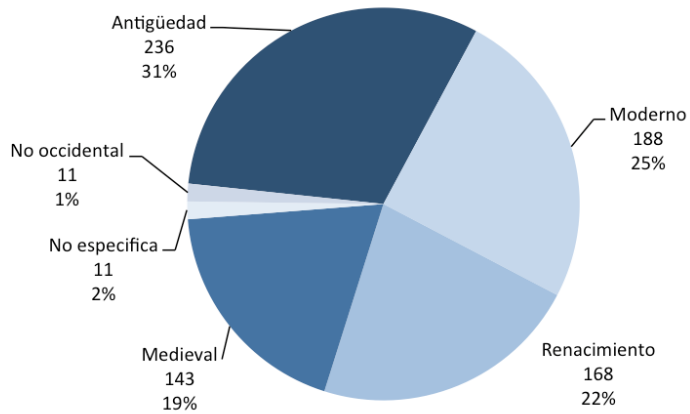
Distribución por estilo y periodo - Tentative List



Distribución por estilo y periodo - Order Book



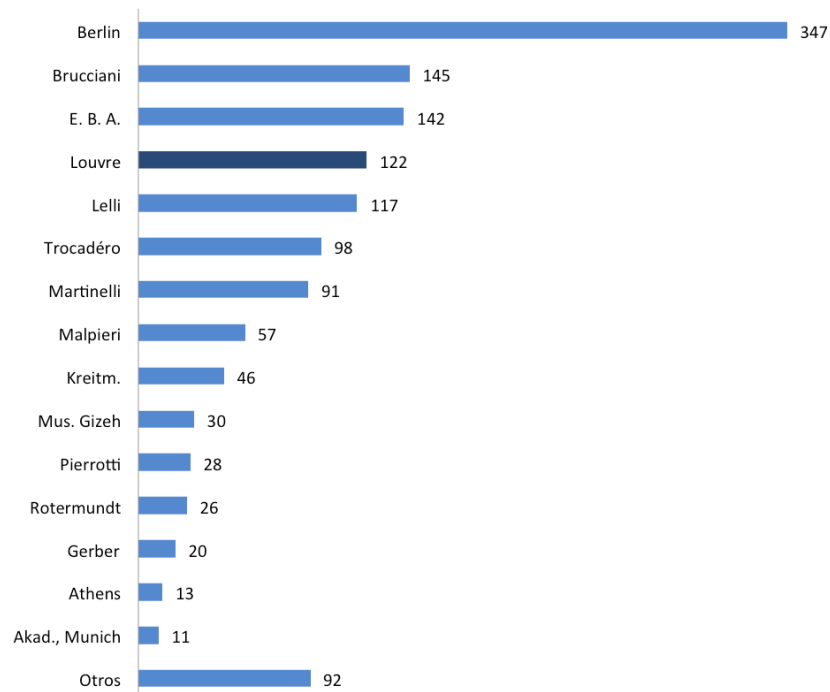
Distribución por estilo y periodo - Reporte Schiaffino



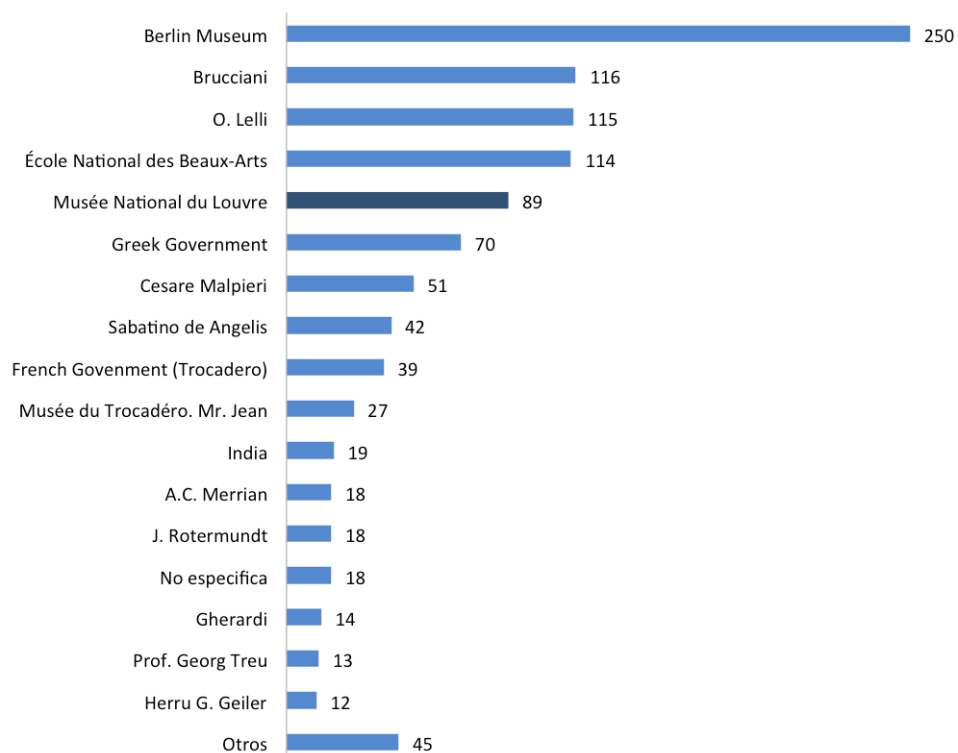
## 2.2.2. Distribución por talleres de calcos

Nota: se mantiene la nomenclatura del taller tal cual aparece en el documento.

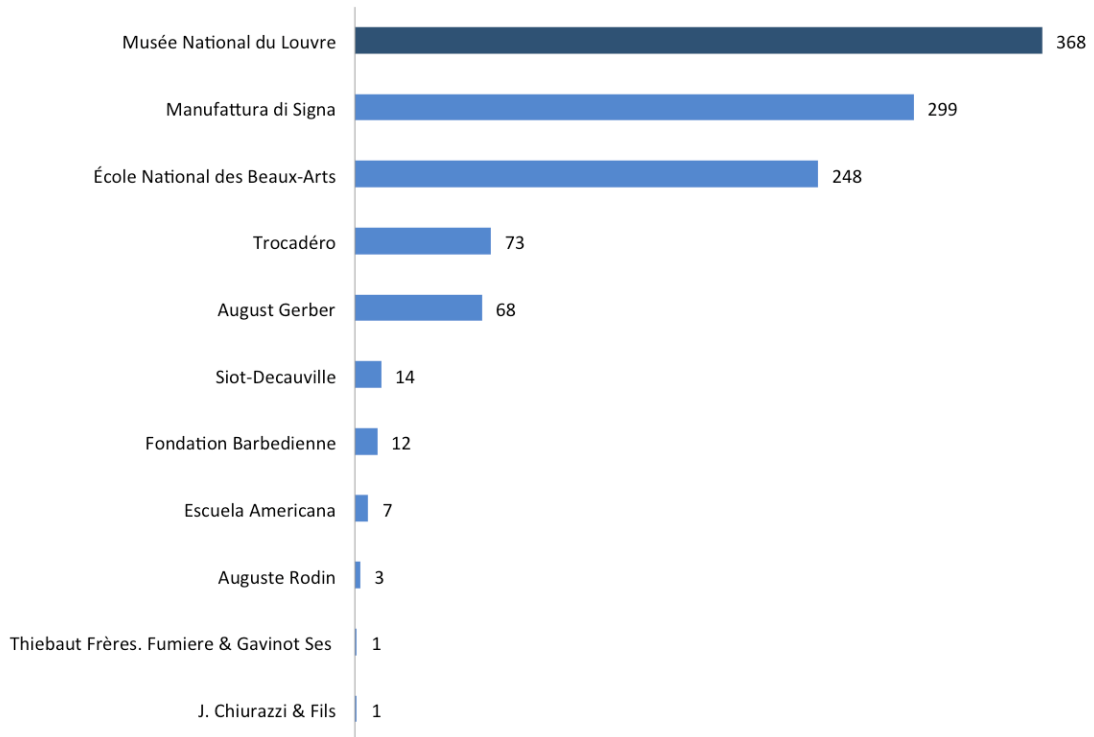
### Distribución por talleres - Tentative List



### Distribución por talleres - Order Book

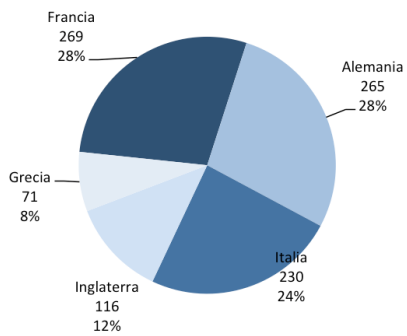


### Distribución por talleres - Reporte Schiaffino

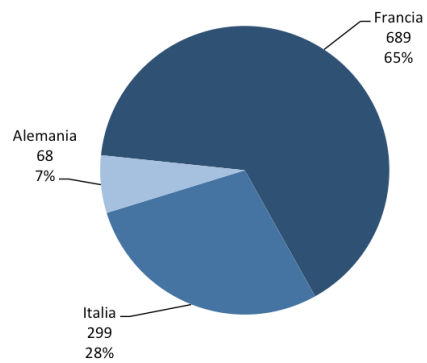


### 2.2.3. Distribución por país de taller

Distribución por país de taller - Order Book

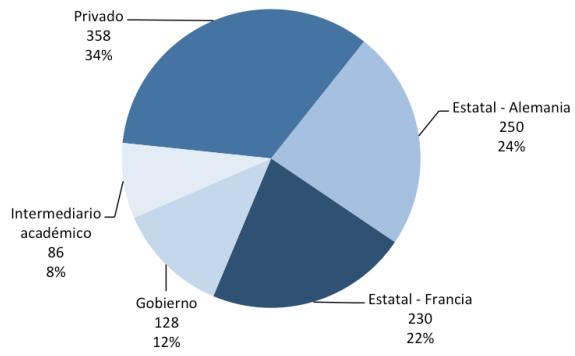


Distribución por país de taller - Reporte Schiaffino

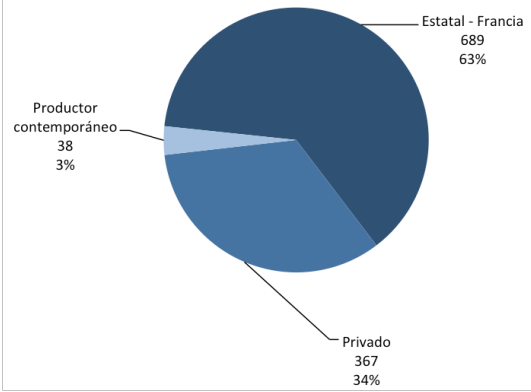


### 2.2.4. Distribución de compras por tipo de intermediario o productor

Distribución de compras por tipo de intermediario o productor - Order Book



Distribución de compras por tipo de intermediario o productor - Reporte Schiaffino





### Anexo 3. Documentos analizados en Capítulo 5

**3.1.** Schiaffino, Eduardo, “Inventario del Museo Nacional de Bellas Artes”, sección “Planta baja. Calcos y esculturas originales”, septiembre de 1910. AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3336.

N.	Nombre [sic.]	[Tipo de obra]	Taller
1	Vénus de Pergamon, busto	Reproducción	[Gerber]
2	Venus de Tralles, busto	Reproducción	[Gerber]
3	Apolo Saurótono, copia de Praxiteles	Reproducción	[Louvre]
4	Athena Lemmia de Fidias	Reproducción	[Gerber]
5	Psyché del Museo de Nápoles	Reproducción	[Louvre]
6	Marsyas de Miron	Reproducción	[Gerber]
7	Puerta renacimiento (Signa)	Reproducción	Signa
8	Victoria de Samotracia	Reproducción	[Louvre]
9	Hypnos	Reproducción	[Gerber]
10	Homero, busto del Museo de Nápoles	Reproducción	
11	Columna griega con figuras en relieve (Signa)	Reproducción	Signa
12	Hermes de Praxiteles	Reproducción	[Gerber]
13	Gigante de Pergamon	Reproducción	[Gerber]
14	El fauno y el niño, copia de Praxiteles	Reproducción	[Louvre]
15	Asclepios de Melos	Reproducción	
16	Venus de Milo	Reproducción	[Louvre]
17	Apoxyomenos de Lysipo	Reproducción	[Gerber]
18	Sátiro de Praxiteles	Reproducción	[Gerber]
19	Auriga de Delfos	Reproducción	[Louvre]
20	Venus de Vienne	Reproducción	[Louvre]
21	Las parcas de Fidias (Partenón)	Reproducción	
22	Bajo relieve (Signa) 430	Reproducción	Signa
23	Dresco Arturo, "Busto de viejo", donación Federico Leloir	Escultura nacional	Artista nacional
24	Antínoo, estatua romana	Reproducción	[Gerber]
25	Fuente de Adriano	Reproducción	
26	Augusto	Reproducción	[Gerber]
27	Pozo Romano (Signa) 1347	Reproducción	Signa
28	Busto de Roma	Reproducción	
29	Vaso romano 640 (Signa)	Reproducción	Signa
30	Vaso romano de Neptuno	Reproducción	
31	Vaso decorado con ? (Signa)	Reproducción	Signa
32	Pedestal con esfinges y ? (Signa)	Reproducción	Signa
33	Pedestal con 3 dragones 1151 (Signa)	Reproducción	Signa
34	Arte morisco Testero del santuario y nichos del Corán? (Alb)	Reproducción	Alhambra
35	Arte morisco. Recuadro de la sala de Abencerrajes	Reproducción	Alhambra
36	Arte morisco. Puerta en los ángulos del patio de los leones (Alb)	Reproducción	Alhambra

37	Arte morisco. Cornisa de la torre de los Puñales.	Reproducción	Alhambra
38	Arte morisco. Ventana y cornisa sala de embajadores (Alb)	Reproducción	Alhambra
39	Arte morisco. Balcon central sala de embajadores (en la salita de arriba)	Reproducción	Alhambra
40	Busto de Machiavelo	Reproducción	[Signa]
41	Busto de Diderot de Houdon	Reproducción	[Louvre]
42	Busto de Napoleón de Cánova	Reproducción	[Signa]
43	columna bizantina decorada con tortugas	Reproducción	
44	Busto de Juana de Armagnal?	Reproducción	
45	Busto de mujer, madera pintada Louvre	Reproducción	Louvre
46	Blason del águila y la serpiente	Reproducción	[Signa]
47	Ménsola de la sirena 869 (Signa)	Reproducción	Signa
48	Victoria arreglándose la sandalia, metopa del Partenón	Reproducción	[Gerber]
49	Urna funeraria (Signa)	Reproducción	Signa
50	190-2 Ménsola arquitectónica (Signa)	Reproducción	Signa
51	Virgen con el niño de Donatello (bajo relieve)	Reproducción	[Gerber]
52	172-8 Blason con el casco cimera? De ganso	Reproducción	[Signa]
53	89 Blason del aguila (Signa)	Reproducción	Signa
54	Madona y el niño de della Robbia 309 (Signa)	Reproducción	Signa
55	Blason del león rampante 159 (Signa)	Reproducción	Signa
56	Blason del casco con cimera de cabra 167 (Signa)	Reproducción	Signa
57	Fragmento de blason del león rampante 206 (Signa)	Reproducción	Signa
58	Ménsola ancha renacimiento con dos cuernos abundancia 970 (Signa)	Reproducción	Signa
59	Santo Domingo alto relieve	Reproducción	
60	Blason en dos cuarteles con león rampante encerrado en corona de laurel 92? (Signa)	Reproducción	Signa
61	Gran ménsola gótica madera dorado	Reproducción	[Signa]
62	411 Ménsola gótica (Signa)	Reproducción	Signa
63	Ménsola ancha azul y oro 906 (Signa)	Reproducción	Signa
64	Ménsola dorada gótica 812-1 (Signa)	Reproducción	Signa
65	Ménsola decorada con hoja de acanto (Signa)	Reproducción	Signa
66	Ménsola con mascarón barbudo 741 (Signa)	Reproducción	Signa
67	Santa familia, bajo relieve con marco de madera renacimiento 463 3 (Signa)	Reproducción	Signa
68	Blason del león rampante 328 (Signa)	Reproducción	Signa
69	Ménsola del querubín 266 (Signa)	Reproducción	Signa
70	Vaso (Faenza) año 1676 con la inscripción uno? Di capelneure? (Signa)	Reproducción	Signa
71	Cabeza de Hypnos	Reproducción	[Gerber]
72	Cabeza de niño bronce verde (romana)	Reproducción	
73	Columna bizantina (Signa)	Reproducción	Signa
74	Capitel bizantino decorado con cuatro leones	Reproducción	
75	La iglesia cristiana	Reproducción	[Gerber]
76	Sitial 239 (Signa)	Reproducción	Signa
77	Arturo Rey de Inglaterra de Peter Vischer	Reproducción	[Gerber]
78	Miguel Angel (Louvre)	Reproducción	Louvre

79	Busto de Agripina 415 (Signa)	Reproducción	Signa
80	Vaso Borghese	Reproducción	[Louvre]
81	La virgen dorada de la catedral de Amiens	Reproducción	[Trocadero]
82	Pozo bizantino con mosaico 462 (Signa)	Reproducción	Signa
83	Capitel gótico dorado? Con [ilegible]	Reproducción	
84	Columna bizantina con mosaico 974 Signa	Reproducción	Signa
85	Busto de Saint Joseph catedral de Reims	Reproducción	[Gerber]
86	Urna bizantina decorada con pájaros etc	Reproducción	
87	La reina Regelinda Catedral de Strasburgo	Reproducción	
88	El yacente del sepulcro de Luis de Breze con el sarcófago, el original es de alabastro y esta cubierto de inscripciones	Reproducción	[Trocadero]
89	"La vierge sage" Catedral de Strasburgo, original de piedra gris	Reproducción	[Trocadero]
90	Puerta gótica de la iglesia de Saint Jenroult? De Toul, original piedra y madera	Reproducción	[Trocadero]
91	[Jules] Lagae, máscara de niño, donación del autor	Escultura contemporánea internacional	Artista internacional
92	Pietà, bajo relieve (Signa)	Reproducción	Signa
93	La medusa Rondanini	Reproducción	[Gerber]
94	"Muchacha" renacimiento, madera pintada y dorada 893 (Signa)	Reproducción	Signa
95	Bme Mitre busto en mármol de [José] Arduino	Escultura nacional	Artista nacional
96	Cabeza de una estatua de rey mago, catedral de Strasburgo	Reproducción	[Trocadero]
97	Séneca, copia de F. [Francisco] Viciano Marti en Roma donación Emilio Nanguier (bronce)	Escultura contemporánea internacional	Artista internacional
98	[Francisco] Cafferata "Mulata" adquisiriso por ley	Escultura nacional	Artista nacional
99	Ninfa del Lena, bajo relieve de Benvenuto Cellini	Reproducción	
100	La medusa Ludovisi	Reproducción	[Gerber]
101	Carlos V, medallón	Sin información	
102	Julio Cesar de Donatello, bajo relieve	Reproducción	[Louvre]
103	Ménsula con un cerafin 1308 (Signa)	Reproducción	Signa
104	Molière	Reproducción	[Louvre]
105	Busto de Jurisconsulto Español de Bernini	Reproducción	
106	Sitial de coro de la Abadia de Saint Denis (original de castaño) gotico renacimiento	Reproducción	
107	Rodin Augusto "La tierra y la luna" marmol original	Escultura contemporánea internacional	Artista internacional
108	Puerta y reja de la catedral de Lorena (original de roble)	Reproducción	
109	Pozo bizantino 13975 (Signa)	Reproducción	Signa
110	Bajo relieve de Clodiön, del Palais de la Legión de Honor (París)	Reproducción	[Louvre]
111	Bajo relieve de Clodiön, del Palais de la Legión de Honor (París), se halla arriba de la puerta de la izquierda (saloncito)	Reproducción	[Louvre]
112	Bajo relieve de Clodiön, del Palacio de la legión de Honor (París), se halla arriba de la puerta de la derecha (saloncito)	Reproducción	[Louvre]

113	Cabeza de Eolo de Bernini	Reproducción	
114	Cabeza de Sileno, de Fidias	Reproducción	[Signa]
115	Capitel gótico francés	Reproducción	
116	Cabeza de cera del Museo de Lille (Signa)	Reproducción	Signa
117	Busto de Franklin de Houdon	Reproducción	[Louvre]
118	Puerta de la iglesia de Saint Malon de Jean Goujon (original roble)	Reproducción	
119	Cabeza de la reina Taca, arte egipcio, donación de la Sra. Delfina L. De Viglione	Sin información	
120	Mater dolorosa de Germain Pilón Houdon terra cota pintada	Reproducción	[Louvre]
121	Trono romano (Signa)	Reproducción	Signa
122	Busto de Filippo Strozzi de Benedetto de Majano	Reproducción	[Louvre]
123	Mariano Moreno por [Francisco] Cafferata ley congreso yeso	Escultura nacional	Artista nacional
124	"Meditación". [Francisco] Cafferata ley congreso yeso	Escultura nacional	Artista nacional
125	[José] Arduino "El valor militar" donacion del autor yeso	Escultura nacional	Artista nacional
126	Busto de la República Argentina, mármol de [Francisco] Cafferara - ley Congreso	Escultura nacional	Artista nacional
127	Moisés de Miguel Angel	Reproducción	[Gerber]
128	Ugolino de Carpeaux, donación de la Academia Nac. De Bellas Artes (yeso)	Escultura contemporánea internacional	Artista internacional
129	Busto de Luis XIII	Reproducción	[Louvre]
130	Leket (diosa) sentada (bajo relieve egipcio) yeso, donación Delfina de Viglione	Reproducción	
131	bajo relieve egipcio - yeso, donacion Delfina de Viglione	Reproducción	
132	friso egipcio de Tü (Lakkará) yeso	Reproducción	
133	"Piranese", bajo relieve tierra cocida de Mateo Alonso	Escultura nacional	Artista nacional
134	Imagen de origen lesuita (misiones) busto de un santo pedestal madera tallada, donación de Mauricio Weyer	Sin información	Jesuita
135	Imagen de origen jesuita (misiones) Santo, donación ilegible	Sin información	Jesuita
136	Imagen de origen jesuita (misiones) San Ignacio, donación ilegible	Sin información	Jesuita
137	Puerta renacimiento de madera tallada procedente de Venecia (reproducción)	Reproducción	
138	Busto de Mirabeau de Houdon	Reproducción	[Louvre]
139	Genio guardando el secreto de la tumba de Saint Marceaux	Reproducción	[Louvre]
140	Mercurio de Pigalle	Reproducción	[Louvre]
141	Estatua del dolor de [Francisco] Caferrata Ley Congreso	Escultura nacional	Artista nacional
142	Barye "El león y la serpiente" (original bronce)	Reproducción	[Trocadéro]
143	La abundancia (?)	Reproducción	[Louvre]
144	Puerta de Versalles, el original es blanco con los relieves dorados	Reproducción	[Trocadéro]
145	Busto de mujer desconocida (?)	Reproducción	[Louvre]
146	Fauno (?)	Reproducción	[Louvre]
147	Rousseau de Houdon	Reproducción	[Louvre]
148	[Rogelio] Irurtia "El pueblo de mayo en marcha",	Escultura	Artista

	grupo esculpido en piedra de París (inconcluso) proyecto para el concurso del monumento á la Independencia	nacional	nacional
149	Jaguar y liebre de Barye (Louvre)	Reproducción	Louvre
150	Perro herido de Fremiet	Reproducción	[Louvre]
151	Donatello, Niccolo de Rezzano	Reproducción	[Signa]
152	Hermes del Museo Británico (?) época arcaica	Reproducción	[Gerber]
153	Cabeza de Girolamo Bemibiene?	Reproducción	[Signa]
154	Sepulcro de Enrique II y Catalina de Medicis por (?)	Reproducción	[Trocadero]
155	Pedestal de las tres Gracias de (?)	Reproducción	[Louvre]
156	Urna del monumento de Enrique II (en el anexo)	Reproducción	[Louvre]
157	Madona de Nuremberg por Vet Stoss	Reproducción	[Gerber]
158	Busto de la duquesa de Aragón por (?)	Reproducción	[Signa]
159	Busto de Vestal de Canova	Reproducción	[Signa]
160	Niño Jesus de Desiderio de Settignano	Reproducción	
161	Madona (Gran tondo) con fondo de mosaico de Rossellino	Reproducción	[Signa]
162	della Robbia "niño fajado del Hospital de los inocentes (Florenca)	Reproducción	
163	idem, idem	Reproducción	
164	Pila de agua bendita de la Catedral de Siena de Donatello	Reproducción	[Signa]
165	Busto del esclavo, de [Francisco] Cafferata, ley Congreso	Escultura nacional	Artista nacional
166	San Jorge de Donatello	Reproducción	[Gerber]
167	Busto de Luis XVI	Reproducción	[Louvre]
168	Santa Catalina (tondo) alto relieve	Reproducción	
169	Medusa (bajo relieve de Miguel Angel)	Reproducción	
170	Madona (bajo relieve) de Antonio Rossellino	Reproducción	[Signa]
171	Bajo relieve, madona con el niño y ángeles de Agostino di Duccio	Reproducción	[Signa]
172	Medallón de Pandolfo Malatesta	Reproducción	
173	Busto de Loudé (?)	Reproducción	
174	Madona con el niño (bajo relieve, ilegible dorada de Antonio Rossellino	Reproducción	[Signa]
175	Blasón (gran) con león rampante de Donatello	Reproducción	[Signa]
176	Sepulcro de Lorenzo de Medicis con las tres figuras de Lorenzo, la Aurora y el Crespúsculo y el sarcófago de Miguel Angel	Reproducción	[Gerber]
177	La Pietá de Miguel Angel	Reproducción	[Gerber]
178	Busto del poeta Rotrau por Caffieri	Reproducción	[Trocadero]
179	Cleopatra - bajo relieve egipcio donación Sra. Delfina L. De Viglione	Reproducción	
180	El San Juan de Donatello en la escalera	Reproducción	[Signa]
181	Busto de niño de della Robbia	Reproducción	[Signa]
182	Ochenta (80) pedestales de madera, tres de ellos con estera	Reproducción	

3.2. “Hall N. 1. Escultura”, Museo de Bellas Artes. *Catálogo*. Santiago de Chile: Imp. I Encuadernación Chile, 1911.

Nota: “En el «hall» se han colocado casi todas las esculturas que tiene el Museo, con excepción de las pocas que existen en las salas de pintura. Figuran, en consecuencia, las reproducciones de obras clásicas que formaban el Museo de Copias, las antiguas esculturas del Museo i las compradas en la Esposición Artística Internacional del Centenario [sic.]”.

N.	Título [sic.]	[Tipo de obra]
1	DONNATELLO, (florentino, 1386-1466). San Jorje, reproducción de una estatua del Museo de Nápoles	Reproducción
2	LAGARRIGUE, Cárlos (chileno). Giotto, mármol (1891)	Escultura nacional
3	CHAPU, HENRI, MICHEL, ANTOINE (frances, nacido en 1833). Juana de Arco, reproducción de una obra del Museo de Luxemburgo de Paris	Escultura contemporánea internacional
4	La Victoria de Samotracia, obra atribuida a Fidias, escultor griego que vivió en el siglo IV ántes de J.C. Orijinal existente en el Museo del Louvre, Paris	Reproducción
5	Baco, terracotta, reproducción de escultura existente en Italia	Reproducción
6	PRADIER, JACOBO (frances, 1792-1852). Venus psiquis, reproducción del orijinal del Museo de Luxemburgo	Escultura contemporánea internacional
7	Nerva, emperador romano. Reproduccion	Reproducción
8	San Ignacio de Loyola. Reproduccion	Reproducción
9	Vénus de Milo, atribuida a Fidias, orijinal en el Museo del Louvre	Reproducción
10	Amazona. Reproduccion de una obra del Museo del Vaticano	Reproducción
11	VERROCHIO, ANDREA (florentino, 1435-1488). Niña de las rosa, busto de terracotta, orijinal en el Museo de Florencia	Reproducción
12	Ariadna abandonada. Orijinal en el Museo del Vaticano	Reproducción
13	DONNATELLO. San Juan. Orijinal en el Museo de Berlin	Reproducción
14	Sileno. Orijinal en el Museo del Louvre	Reproducción
15	HOUDON, Juan Antonio (frances 1740-1822). Molière, busto en yeso. Reproduccion del orijinal existente en el Teatro de la Comedia Francesa de Paris	Reproducción
16	GIRARDET, BERTA (suiza). Amor maternal (1908)	Escultura contemporánea internacional
17	CARPEAUX, JUAN BAUTISTA (frances, 1827-1875). Pescadora, terracotta. Reproduccion	Reproducción
18	Busto de terracotta. Se ignora quién sea el autor	Sin información
19	VERROCHIO, ANDREA. David	Reproducción
20	Busto florentino, cuyo orijinal existe en Florencia	Reproducción
21	Candelabro pompeyano, cuyo orijinal existe en el Museo del Louvre	Reproducción
22	El Discóbolo, escultura griega de la antigüedad clásica. Atribuida a Myron. Orijinal del Museo del Vaticano	Reproducción
23	Sátiro danzanti. Orijinal en el Museo de Florencia	Reproducción
24	Surtidor pompeyano. Orijinal en el Museo de Nápoles	Reproducción
25	Berenice, busto encontrado en Herculano. Orijinal en el Museo de Nápoles	Reproducción

26	BLANCO, JOSÉ MIGUEL (chileno). El tambor en descanso (1884)	Escultura nacional
27	Ajax. Orijinal en el Museo del Vaticano	Reproducción
28	DAILLON, HORACIO (frances) «Le rocher et la mousse» (1900)	Escultura contemporánea internacional
29	GONZALEZ, SIMON (chileno) Niño taimado, mármol (1895)	Escultura nacional
30	MICHEL, GUSTAVE (frances) La forma desprendiéndose de la materia. Obsequio de la Sra. Laura M. De Saridakis (1900)	Escultura contemporánea internacional
31	Vaso de las bacantes. Orijinal en el Museo del Louvre	Reproducción
32	Pedestal del vaso anterior. Orijinal en el Museo de Nápoles	Reproducción
33	BLAY I FABREGA, MIGUEL (español). Náyade (piedra, 1902)	Escultura contemporánea internacional
34	Vénus afrodita. Orijinal en el Museo del Louvre	Reproducción
35	Vaso de la bacanal. Orijinal en el Museo del Vaticano	Reproducción
36	BEULLIURE, MARIANO (español). Retrato de Goya (1904)	Escultura contemporánea internacional
37	Vénus en el baño. Orijinal en el Museo del Vaticano	Reproducción
38	CONCHA, ERNESTO (chileno). La Miseria, mármol (1910)	Escultura nacional
39	DELAPLANCHE, EUGÈNE (frances, nacido en 1836). Eva. Orijinal en el Museo de Luxemburgo	Escultura contemporánea internacional
40	ARIAS, VIRJINIO (chileno) El Descendimiento de la Cruz (1887)	Escultura nacional
41	El afilador. Figura del grupo de Marsyas existente en Francia	Reproducción
42	Jarron decorativo	Sin información
43	CANOVA, ANTONIO (italiano, 1757-1822) Gladiador, mármol. Orijinal en el Museo del Vaticano	Reproducción
44	Gladiador. Museo del Vaticano	Reproducción
45	Jarron decorativo	Sin información
46	HOUDON, Juan Antonio (frances 1740-1822). Voltaire. Orijinal existente en el Teatro de la Comedia Francesa de Paris	Reproducción
47	Pila bautismal de la Catedral de Florencia	Reproducción
48	Mercurio Parnecio. Orijinal en el Museo Británico	Reproducción
49	DONNATELLO. David. Orijinal en Elorcencia	Reproducción
50	Apolo musajeta. Orijinal existente en el Museo del Vaticano. Se cree que es una reproduccion de una estatua del escultor griego Scopas	Reproducción
51	ARIAS, VIRJINIO (chileno) Mujer Araucana, bronce (1886)	Escultura nacional
52	CONCHA, ERNESTO (chileno). El Avaro	Escultura nacional
53	MIGUEL ANGEL BUONAROTTI (italiano 1474-1563) El esclav. Orijinal en el Museo del Louvre	Reproducción
54	El esclavo. Copia en yeso cuyo orijinal se encuentra en el Museo del Louvre	Reproducción
55	Diana. Copia en yeso del orijinal del Museo de Versalles	Reproducción
56	Augusto, niño. Orijinal en el Museo del Vaticano	Reproducción
57	Vaso de los faunos. Orijinal en el Museo de Nápoles	Reproducción
58	CANOVA, ANTONIO (italiano, 1757-1822) Flora. Reproduccion	Reproducción
59	Piedra de sacrificios de Roma	Sin información
60	FALGUIERE, ALEXANDRE (frances). Tarcino, mártir cristiano (1868). Reproduccion	Reproducción
61	INJALBERT, A. (frances). El niño del mascarón (1897)	Escultura contemporánea

		internacional
62	DONNATELLO. San Lorenzo, terracotta. Orijinal en el Museo de Florencia	Reproducción
63	Julio César, mármol. Orijinal en el Museo del Vaticano	Reproducción
64	Apolo del Belvedere. Estátua en mármol cuyo orijinal existe en el Museo del Vaticano	Reproducción
65	Candelabro pompeyano. Orijinal en el Museo de Nápoles	Reproducción
66	PLAZA, NICANOR (chileno). El jugador de chueca, bronce (1880)	Escultura nacional
67	RUDE, FRANCISCO (frances, 1784-1855) Percador napolitano. Orijinal e el Museo del Louvre	Reproducción
68	Candelabro pompeyano. Orijinal en el Museo del Louvre	Reproducción
69	Polimnia. Escultura greco-romana. Orijinal en el Museo del Louvre	Reproducción
70	Vénus de Arles. Orijinal en el Museo del Louvre	Reproducción
71	Vénus de Médicis. Orijinal en el Museo de Florencia	Reproducción
72	CIVITALI, MATEO (italiano 1435-1501) San Régulo. Orijinal en la Catedral de Luca (Italia)	Reproducción
73	CARPEAUX, JUAN BAUTISTA (frances, 1827-1875). Detalle del grupo «La Danza» existente en el teatro de la Opera de Paris. Orijinal	Escultura contemporánea internacional
74	BARTHOLOMÉ, ALBERT (frances) Niña peinándose, bronce (1910)	Escultura contemporánea internacional
75	AAIGNER, RICHARD (aleman) Eros i Leandro (1910)	Escultura contemporánea internacional
76	PUECH, DENIS (frances) Busto del Vice-almirante don Patricio Lynch (obsequi de la señora Luisa Lynch de Gormaz)	Escultura contemporánea internacional
77	Niño de la espina. Orijinal en el Museo del Capitolio	Reproducción
78	PUECH, DENIS. La musa de André Chenier (1910)	Escultura contemporánea internacional
79	GONZALEZ, SIMON (chileno) El mendigo, bronce, a la cera perdida, (1892)	Escultura nacional
80	CLARÁ, JOSÉ (español) La diosa (1910)	Escultura contemporánea internacional
81	PLAZA, NICANOR (chileno). La Quimera (1897)	Escultura nacional
82	ARIAS, VIRJINIO (chileno) Dafnis i Cloe (1888)	Escultura nacional
83	Octavio Augusto. Orijinal en el Museo del Vaticano	Reproducción
84	El Emperador Vespasiano, medallon de arco decorativo	Reproducción
85	Detalle decorativo	Sin información
86	DELLA ROBBIA, ANDREA (italiano, 1469-1529) Alto relieve del bambino. Orijinal en el Museo de Florencia	Reproducción
87	DELLA ROBBIA, LUCA (italiano 1400-1482) Niños cantores. Orijinal en el Museo de Florencia	Reproducción
88	ROSELLINO, ANTONIO (italiano 1427-1478) La sacra familia. Reproduccion	Reproducción
89	DELLA ROBBIA, LUCA. Niños cantores	Reproducción
90	DELLA ROBBIA, ANDRES. Alto relieve del bambino	Reproducción
91	Detalle de arco decorativo	Sin información
92	Milagro de San Zenobio. Orijinal en el Museo de Florencia	Reproducción
93	Vírjen con el niño. Reproduccion	Reproducción
94	Madonna con el niño. Reproduccion	Reproducción



95	Madonna con el niño. Orijinal en el Museo de Florencia	Reproducción
96	GHIRBERTI, LORENZO (italiano, 1378-1455). Panneaux decorativo. Reproduccion	Reproducción
97	Vírjen con el niño. Reproduccion	Reproducción
98	MIGUEL ANJEL, BUONAROTTI. Cabeza de la Vírjen. Reproduccion del orijinal existente en el Museo de Brujes	Reproducción
99	Escena del Teatro antiguo griego. Reproduccion del Museo de Nápoles	Reproducción
100	Ofrendas i sacrificios a Baco. Orijinales en el Museo del Louvre	Reproducción
101	Ofrendas i sacrificios a Baco. Orijinales en el Museo del Louvre	Reproducción
102	Ofrendas i sacrificios a Baco. Orijinales en el Museo del Louvre	Reproducción
103	Ofrendas i sacrificios a Baco. Orijinales en el Museo del Louvre	Reproducción
104	Escena del Teatro antiguo griego. Reproduccion del Museo de Nápoles	Reproducción
105	Friso de templo representando vírjenes guerreras	Reproducción
106	Friso griego	Reproducción
107	Friso de templo representando vírjenes guerreras. Museo de Nápoles	Reproducción
108	Columna estilo renacimiento italiano	Reproducción
109	Relieve de la época de Renacimiento. Orijinal en el Museo de Berlin	Reproducción
110	GOUJON, JEAN (frances, 1515-1572) Amorcillo, relieve	Reproducción
111	Relieve decorativo del friso de la columna Trajana en Roma	Reproducción
112	Anjeles motivo decorativo. Roma	Reproducción
113	GOUJON, JEAN. Amorcillo, relieve	Reproducción
114	GHIRBERTI, LORENZO. En el Calvario, panneaux decorativo. Roma	Reproducción
115	Columna estilo renacimiento italiano	Reproducción
116	Vaos antiguo. Orijinal en la villa Albania, Roma	Reproducción
117	LAGARRIGUE, Cárlos (chileno). Diosa de la guerra (1891)	Escultura nacional
118	Vaso antiguo. Orijinal en la villa Albania, Roma	Reproducción
119	El Anjel de las sandalias. Orijinal griego	Reproducción
120	Fauno antiguo. Orijinal en el Museo del Vaticano	Reproducción
121	Cazadora. Orijinal en la villa Albania, Roma	Reproducción
122	Diana persiguiendo a Niobe. Orijinal en la villa Albania, Roma	Reproducción
123	La partida para el combate. Relieve griego	Reproducción
124	Apolo, Diana i Latona. Alto relieve orijinal en el Museo de Berlin	Reproducción
125	Motivo griego	Reproducción
126	Muejeres que danzan. Orijinal en el Museo del Louvre	Reproducción
127	Fragmento decorativo. Orijinal en el Museo de Dresde	Reproducción
128	Vestal. Motivo griego	Reproducción
129	Bayaderas	Reproducción
130	Motivo griego	Reproducción
131	Cileno i Baco, niño	Reproducción
132	Luchadores griegos. Fragmento de un alto relieve	Reproducción
133	Fauno danzante, bajo relieve griego	Reproducción
134	Friso griego, Aténas	Reproducción
135	Panneaux decorativa, cerámica de Luca della Robbia	Reproducción
136	GONZALEZ, SIMON (chileno) «Spes Vnica», figura tombal, alto relieve, en bronce a la cera perdida (1894)	Escultura nacional
137	Tríptico de la Vírjen i otros santos. Reproduccion	Reproducción

138	GOUJON, JEAN (frances) Relieves de la Fuente de los Inocentes	Reproducción
139	GOUJON, JEAN (frances) Relieves de la Fuente de los Inocentes	Reproducción
140	GOUJON, JEAN (frances) Relieves de la Fuente de los Inocentes	Reproducción
141	GOUJON, JEAN (frances) Relieves de la Fuente de los Inocentes	Reproducción
142	GOUJON, JEAN (frances) Relieves de la Fuente de los Inocentes	Reproducción
143	Motivos de estilo gótico i renacimiento	Reproducción
144	Motivos de estilo gótico i renacimiento	Reproducción
145	Motivos de estilo gótico i renacimiento	Reproducción
146	Motivos de estilo gótico i renacimiento	Reproducción
147	Retrato del emperador Adriano. Medallon decorativo	Reproducción
-	Matte, Rebeca, Horacio [obra identificada no incluida en el Catálogo]	Escultura nacional
-	Matte, Rebeca, L'Enchantement [obra identificada no incluida en el Catálogo]	Escultura nacional

### 3.3. Distribución por tipo de obra en el MNBA y MNBA(CH)

