

OTROS ARTÍCULOS

Gallipoli, Milena (2016). "Entre la reproducción y la creación: tensiones y significados en la materialidad escultórica del yeso", *TAREA*, 3 (3), pp. 126-146.

RESUMEN

Toda materialidad implica valor, especialmente en el campo de la práctica escultórica. El siguiente artículo propone analizar la problemática de los usos y las valoraciones del elemento escultórico del yeso hacia fines del siglo XIX y principios del XX. Su maleabilidad ha hecho que sea el material de la reproducción por antonomasia, ampliamente utilizado para la manufactura de calcos escultóricos de otras obras de arte. Asimismo, en la práctica escultórica, este solía relegarse a la instancia del boceto, ya que el mármol y el bronce eran los materiales estimados de toda obra final.

No obstante, a través del análisis de los casos del francés Auguste Rodin y del argentino Rogelio Yrurtia, se puede notar un uso que se inclina hacia la concepción del material como medio creativo. Rodin, a través de su peculiar lógica de trabajo, tensa las propiedades del yeso al desafiar constantemente la linealidad entre boceto y obra final y el binarismo entre original y copia. Asimismo, era de común práctica enviar esculturas de yeso al Salón parisino, como es el caso de las aclamadas *Las Pecadoras*, de Yrurtia. A través de estos casos, se podrá pensar cómo la materialidad se inserta en una compleja red de significados que se halla en constante tensión.

Palabras clave: *materialidad, escultura, yeso, Auguste Rodin, Rogelio Yrurtia.*

ABSTRACT

Materiality entails value, especially within the field of sculptural practice. The following article seeks to analyse the problems involving the usages and values of the sculptural element of plaster at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century. Its malleability has made it the example of antonomasia for reproduction, amply utilized for the manufacture of plaster casts of other works of art. Moreover, within the sculptor's atelier, it used to be relegated to the stage of the sketch, given that marble and bronze were the esteemed materials of every final piece.

Nevertheless, throughout the analysis of the cases of the French Auguste Rodin and the Argentinean Rogelio Yrurtia, a usage that inclines towards the conception of the material as a creative medium can be noted. Rodin, with his peculiar working logic, tenses the properties of plaster by defying the linearity between sketch and final work and the binary pair of original and copy. Furthermore, it was a common practice to send plaster sculptures to the Paris Salon, such is the case of the acclaimed *Las Pecadoras* by Yrurtia. These cases will enable us to think about how materiality was immersed in a complex net of meanings in constant tension.

Key words: *materiality, sculpture, plaster, Auguste Rodin, Rogelio Yrurtia.*

Fecha de recepción: 10 de marzo de 2016

Fecha de aprobación: 28 de abril de 2016

ENTRE LA REPRODUCCIÓN Y LA CREACIÓN: TENSIONES Y SIGNIFICADOS EN LA MATERIALIDAD ESCULTÓRICA DEL YESO

Milena Gallipoli

Universidad Nacional de San Martín

“Los escritores trabajan a través de palabras – los escultores a través de materia”,¹ versa el epígrafe en el trabajo de Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*. La materialidad de la obra de arte es insoslayable, especialmente en el caso de la escultura, dada su cualidad objetual. Más allá del estatuto de representación de lo escultórico, es menester “priorizar una manera de mirar y un acercamiento a la escultura que reconozca los materiales y la materialidad como central, de los cuales emanan significados e implicaciones”.² El objetivo de este artículo es explorar las problemáticas intrínsecas a la materialidad de una sustancia escultórica en particular: el yeso, y sus usos e implicaciones hacia fines del siglo XIX y principios del XX. El yeso es producido y vendido como polvo seco y molido, compuesto por aljez (sulfato

1 Pomponius Cauricus en “De sculptura”. Rainer Maria Rilke. *Auguste Rodin*. New York, Sunwise Turn Inc., 1919, p. 13. “Writers work through words- sculptors through matter”.

2 Martina Droth y Sébastien Clebois. *Revival and Invention: Sculpture through its Material Histories*. Berna, Peter Lang AG, 2010, p. xx. “... To prioritize a way of looking and an approach to sculpture that acknowledges materials and materiality as central, from which meanings and implications emanate”.

de calcio dihidrato) deshidratado. Sustancia de imprimación y reproducción, el yeso era principalmente utilizado para la producción de calcos escultóricos de otras obras de arte, pero también podía ser concebido como un medio creativo, empleado rutinariamente en el proceso de trabajo del taller.

Analizar históricamente la materialidad implica ponerla en diálogo con las prácticas en las que esta intervenía. Por esa razón, a la hora de problematizar una materia como el yeso, no se podrá dejar de abordar el análisis de categorías históricas de lo escultórico, como el concepto de *praticien* o el de boceto. Asimismo, el período temporal seleccionado representa un complejo momento en la historia de la escultura. Momento cargado de conflictividad, en medio de una coexistencia en el campo escultórico de una variedad de tendencias y concepciones que, a su vez, tenían nociones y abordajes propios ante la materialidad y su manejo en el quehacer artístico. Por un lado, la escultura del ámbito más institucionalizado del Salón pugnaba por mantenerse actual, pero solo lograba evidenciar la ranciedad del denominado movimiento neoclásico.³ Por otra parte, hubo un auge del objeto escultórico como un bien comercializable y accesible al público masivo, que posibilitó la aparición y difusión de una amplia variedad de ejemplares, entre los cuales las reproducciones de yeso tuvieron un lugar privilegiado. Este ámbito poseyó una dinámica de trabajo particular, que estableció una red de talleres y trabajadores, especializados cada uno de ellos en una técnica y material. No obstante, entre la esfera institucionalizada y la comercial, entre el “arte” y la “industria”, había constantes intercambios y tensiones que marcaron la forma de hacer esculturas durante el cambio de siglo. Ante esto, el auge de la irrupción de la obra del francés Auguste Rodin (1840-1917), la frescura y modernidad que esta implicó, marcó una contundente influencia en el quehacer escultórico. Más allá de su carácter moderno, lejos estaba el artista de estar ajeno a esta dinámica de trabajo de taller, ya que, como se analizará, tuvo un estrecho contacto con la misma desde su propia formación y a lo largo de toda su carrera. Esta nombrada influencia abarcó no solo cuestiones temáticas y estilísticas, sino también el abordaje de la materialidad, el método de trabajo y la producción escultórica. Ya en 1908, Camille Mauclair, escribiendo para *Caras y Caretas*, afirmaba que “su influencia sobre los jóvenes de Europa, de la República Argentina y de toda América es muy grande”.⁴ Por eso, un caso local digno de cotejar es aquel

3 A lo largo del siglo XIX, diversos críticos del Salón francés han hecho referencia a la falta de novedad y obras destacadas dentro de la categoría escultórica del evento. Ver: Charles W. Millard. “Sculpture and Theory in the Nineteenth Century France”, *Journal of Aesthetics and Art criticism*, vol. 34, Nº 1, 1975, pp. 15-20.

4 Camille Mauclair. “Augusto Rodin (Para Caras y Caretas)”, *Caras y Caretas* Nº 499, 1908, p. 76.

del artista Rogelio Yrurtia (1879-1950), importante escultor del campo artístico argentino quien, como se verá, tuvo una filiación en cuanto al abordaje de la materialidad del yeso con Rodin.

La principal problemática a plantear es analizar críticamente la determinación de la materia del yeso en una variedad de obras y objetos escultóricos que tienen en común la peculiaridad de compartir su material de producción. El yeso se yergue como una materialidad problemática dentro del campo escultórico, especialmente determinado por una jerarquía de materiales. Su inherente reproductibilidad la convertía en la sustancia más apta para la realización de copias, pero sus usos y su inserción en relación a otras materialidades escultóricas logran tensionar constantemente el propio concepto de copia, haciendo menester la revisión de la misma categoría.

El material escultórico ha adoptado el uso de diversos elementos; la atracción del mármol data de la Antigüedad, la técnica del fundido en bronce fue por mucho tiempo perseguida y perfeccionada, y la referencia a la arcilla como un material de trabajo todavía se mantiene. La materia escultórica conlleva valor en sí misma e influye a la hora de la valoración de una obra, ya sea por parte de la crítica, por su público o por el propio artista. Si bien hay una serie de indicadores objetivos que determinan un material, como por ejemplo su disponibilidad, precios y posibilidades logísticas, su valor no es solo establecido exclusivamente por este tipo de circunstancias, sino que se encuentra en otros confines. El mármol y el bronce han sido por mucho tiempo las estrellas entre los materiales escultóricos. Durante la segunda mitad del siglo XIX, hubo una especial inclinación hacia el mármol, que fue el material predilecto de los ámbitos más institucionalizados del campo artístico. Un importante crítico francés, Henri Jouin (1841-1913), vocero teórico de estas corrientes escultóricas académicas,⁵ afirmaba en su libro *Esthétique du sculpteur* que “el mármol debe ser la materia preferida del escultor”;⁶ dado que era la sustancia más adecuada para alcanzar los principales principios estilísticos de la escultura, según él mismo. “Perfección, armonía, esplendor. ¿Cuál será el mejor auxiliar del artista en la persecución de estas tres bellezas con las cuales él sueña [para] preparar su estatua? Usted lo ha dicho, es el mármol”.⁷ En relación al bronce, Jouin dirá que:

5 Ver Charles W. Millard. “Sculpture and Theory in the Nineteenth Century France”, *op. cit.*, p. 16.

6 Henri Jouin. *Esthétique du sculpteur*. Paris, Henri Laurens, Libraire-Éditeur, 1888, p. 105. “Le marbre doit être la matière préférée de l’artiste”.

7 *Ibidem*, p. 107. “Perfection, harmonie, splendeur. Quel sera le meilleur auxiliaire de l’artiste dans la poursuite de ces trois beautés dont il rêve de parer sa statue? Vous l’avez dit, c’est le marbre”.

Los modernos no han conocido este arte en su esplendor. Exceptuando a Benvenuto Cellini, ningún escultor ha conocido el arte de fundir él mismo y de cincelar su obra. Debe darse la estatuaría en bronce a la colaboración de un *praticien* que no tiene nada del artista. Y, ¡vea la imposición miserable de tal situación! No es el artista quien acariciará por último su obra.⁸

Esta cita es sumamente interesante, porque marca una de las problemáticas a plantear en relación al quehacer escultórico en general, que es la dicotomía arte e industria, planteada en términos de oposición. Hay una pretensión de contacto, de unión entre idea y ejecución por parte del autor. El bronce no permite el trato directo del artista con su obra, una prescripción teórica bastante ilusoria por parte de Jouin dado que, inclusive para el mármol, el escultor solía relegar el tallado a un especialista o *praticien*.⁹ A lo que se está enfrentando el autor es a la industrialización y mecanización de las artes, proceso que afectaba especialmente a la materialidad del bronce, dado el establecimiento de un auge en la producción de pequeños broncees por parte de fundidoras especializadas,¹⁰ cuestión que elige ignorar y no mencionar. Nuevamente, las diversas materialidades escultóricas se insertaban en una compleja red de relaciones, una misma sustancia podía ser investida de cierto valor teórico mientras que la práctica histórica demostraba que sus usos abarcaban un abanico mucho más amplio de lo pretendido.

En relación a otros materiales, especialmente aquellos que son utilizados para el modelado, han sido relegados como elementos “intermedios”, no aptos para la etapa final y acabada de una obra, sino para el proceso de creación. Continuando con el escrito de Jouin, la arcilla es caracterizada como el material del comienzo, llamado a devenir mármol, mientras que el yeso es una materia de transición. Las únicas palabras sobre este material en su extenso tratado mencionan que: “Toda figura en yeso supone un modelo que lo ha precedido, una obra que le seguirá. El yeso es útil, nada más”.¹¹ Esta clasificación del yeso como intermediario ha sido

8 *Ibidem*, p. 100. “Les modernes n’ont pas connu cet art dans sa splendeur. Si l’on excepte Benvenuto Cellini, aucun sculpteur n’a connu l’art de fondre lui-même et de ciseler son oeuvre. Il faut donner au statuaire en bronze la collaboration d’un praticien qui n’a rien de l’artiste. Et, voyez l’exigence misérable d’une telle situation! Ce n’est pas l’artiste qui le dernier caressera son oeuvre. Il ne l’a pas fondue. Un autre va la ciseler”.

9 Ver Martina Droth. “The Ethics of Making: Craft and English Sculptural Aesthetics c. 1851-1900”, *Journal of Design History, Dangerous Liaisons: Relationships between Design, Craft and Art*, Vol. 17, Nº 3, 2004, pp. 221-235.

10 Ver Adriana Van Deurs. “Impacto de la industrialización en la edición de la escultura en bronce en la Francia del siglo XIX”, en *Memoria de la escultura 1895-1912: colección MNBA*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, pp. 71-78.

11 Henri Jouin. *Esthétique du sculpteur*, *op. cit.*, p. 99. “Toute figure en plâtre suppose un modèle que l’a précédée, une oeuvre qui la suivra. Le plâtre est utile; rien de plus”.

contemplada como si fuese una característica esencial de la sustancia y no asignada, como lo ha sido por un amplio período de tiempo. Meramente como intermediario, el material solo puede tener valor en función de lo que mediatiza, de modo que es inevitablemente cotejado con otras materialidades. Tan tardíamente como en 1967, un manual como el del estadounidense John Mills, *The Technique of casting for sculpture*, argumenta: “El yeso de París no es un material durable si se expone a los elementos, y es por lo tanto visto solo como un intermediario por parte de la mayoría de los escultores para ser usado en el estudio o el taller para hacer primeras coladas”¹²

Antes que intermediaria, la primera característica principal de la materia es el hecho de que es un elemento de transformación. De un sólido se metamorfosea a un líquido, siendo este su estado crucial, dado que adquiere las propiedades de la superficie a la que se destine para rellenar, generalmente un molde derivado de un procedimiento de colado. A través del proceso de recristalización, el elemento se vuelve a endurecer, pero esta vez adoptando una nueva forma. La maleabilidad es una de las características esenciales de la materia que, al momento de describirla o cualificarla, se ha hecho en términos negativos, como una materia carente de carácter propio. Por ejemplo, retomando a John Mills, dice “el yeso es una especie de material bastardo, no tiene concesión parental con una cualidad en particular (...). Estos materiales son maleables hasta un punto que lo hacen ser casi sin personalidad”¹³ El vaciado y el hecho de que adopte la forma de un molde se yergue como sinónimo de falta de carácter propio. Y falta de carácter implica repetición. En el manual parisino *MM Manuel Roret* de 1887 se puede leer:

Esta sustancia, a diferencia de la arcilla y la madera, no permite ser trabajada a partir de su masa; nunca se utilizará para hacer una obra original. No puede pretender más que reproducir, se adapta a la forma ejecutada previamente con otro material. Estas reproducciones siempre son copias (...) una escultura en yeso supone otra, ante la cual esta no es más que una repetición.¹⁴

12 John W. Mills. *The Technique of Casting for Sculpture*. London, B.T. Batsford, 1967, p. 26. “Plaster of Paris is not a durable material if exposed to the elements, and is therefore regarded only as an intermediary by most sculptors to be used in the studio or workshop to make the master casts”.

13 *Ibidem*, p. 29. “Plaster of Paris is a kind of bastard material, having no parental claim to a particular quality (...). These materials are malleable to a degree which makes them almost characterless”.

14 Lebrun et Magnier. *MM. Manuels Roret, Nouveau Manuel Complet du Mouleur en Plâtre*. Paris, Librairie Encyclopédique de Roret, 1887, p. 4. “Cette substance ne se laisse pas, comme l’argile ou comme le bois, travailler dans sa masse; elle n’a jamais pu servir à faire un ouvrage original. Elle ne peut prétendre qu’à reproduire, en s’y adaptant, les formes qui ont été exécutées avec d’autres matières. Ces reproductions sont toujours des copies, (...) une statue en plâtre en suppose une autre dont elle n’est que la répétition”.

En última instancia, lo que fuentes como Jouin y el *MM Manuel Roret* están poniendo en consideración es el concepto de reproducción en detrimento del valor de un “original” u obra única. El yeso es el material relegado al propósito de la reproducción y replicación, conceptos vistos en términos peyorativos. Meras copias. Estos términos han sido estimados como opuestos, como extremos de una conceptualización dentro de la teoría del arte y la historia del arte. A la disciplina le ha incomodado la copia, ha primado un relato historiográfico determinado por una sucesión de autores y demarcada por *connoisseurs* dedicados a la identificación de la autoría,¹⁵ es decir, la unicidad, esas las caricias carnales que Jouin le demandaba al escultor. La escultura desafía dichas nociones –construidas generalmente considerando la pintura como referencia– al ser propensa a la reproductibilidad y haber sido constantemente reproducida y copiada.¹⁶ Lo que se quiebra ante el análisis de estos objetos escultóricos de controversiales materialidades es la pretensión de pureza teórica de categorías. La crítica de arte y teórica estadounidense, Rosalind Krauss, resume: “Si la existencia de la copia desafía a la historia del arte, es porque en lugar de una singularidad, una unidad, y una entidad de lo uno, aparece un espectro de Hidras de multiplicidades que amenazan con fracturar y dispersar esa unidad”.¹⁷ Estas problemáticas no son ajenas a la hora de analizar la materialidad, dado que la conceptualización de la misma materia está atravesada por dichas cuestiones: el yeso es definido exclusivamente como la materia de la reproducción, carente de todo vestigio de originalidad. Sin embargo, ¿está el yeso condenado a reproducir? Más aún, ¿toda reproducción adolece de cualquier rastro de originalidad?

En un extremo, el carácter reproductivo del yeso, lejos de ser considerado en términos despectivos, debe ser reforzado y analizado críticamente. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, la práctica de producir calcos escultóricos de yeso se generalizó hasta el punto de establecerse una red global de circulación y consumo, compuesta por talleres especializados de producción que vendían estos objetos a una amplia gama de instituciones artísticas y educativas. Museos como el Louvre, el British Museum

15 Ver David Carrier. “In Praise of Connoisseurship”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 61, Nº 2, 2003, pp. 159-169.

16 Ya desde la Antigüedad misma la problemática de la copia ha atravesado a los objetos escultóricos, cabe pensar en todas aquellas obras romanas atribuidas como “copias de un original griego perdido”. Sobre esta temática, ver: Elaine K. Gazda (ed.). *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and the Tradition from the Present to Classical Antiquity*. Michigan, The University of Michigan Press, 2000.

17 Rosalind Krauss. “Originality as Repetition: Introduction”, *October*, Vol. 37, 1986, p. 35. “If the existence of the copy challenges art history, it does so because in the place of a singularity, a unity, and entity of one, it raises the specter of a hydraheaded multiplicity that threatens to fracture and disperse that unity”.

y el South Kensington Museum poseían sus propios talleres destinados a difundir sus propias colecciones. Al mismo tiempo, surgieron talleres particulares con fines comerciales, como August Gerber en Colonia, Brucciani & Co. en Londres y P. P. Caproni and Brother en Boston. Por un lado, estaba claro que un calco era una duplicación de una pieza escultórica que servía como matriz. Si se analizan los catálogos de calcos en donde se oferta el listado de yesos disponibles a la compra, estos siempre incluían la institución de origen de la escultura reproducida. No obstante, a la hora de tomar en cuenta el valor de los calcos escultóricos, el hincapié era puesto sobre el énfasis en la destreza y las habilidades implicadas en la factura de la pieza. Lejos de ser un mero procedimiento mecánico, era también uno artístico: “Il tient aux beaux-arts et aux arts mécaniques”¹⁸ versa el ya citado *Manuel Roret*. En un interesante artículo de 1899 de la revista estadounidense *Brush and Pencil*, esta problemática es más claramente expuesta:

Hay algo artístico en las reproducciones de yeso que escasamente reconocemos; es algo más que una reducción mecánica —ese es solo el primer paso. El reproductor debe conocer la obra maestra, cada línea y curva; debe ajustarse a sus detalles. Y esto no lo puede realizar y no lo hace apropiadamente a menos que esté bien establecido en el arte.¹⁹

Parafraseando a Jouin, aquí el *praticien* algo tiene del artista. Hacer calcos implica observación y estudio. Quien realizaba la tarea debía establecer un vínculo íntimo entre el objeto a reproducir para poder hacer una *buena* copia.

Llamado a reproducir la escultura, el moldeador [*mouleur*] debe estudiar sus formas, sentir sus bellezas, y acercarse de esta forma a la inspiración del artista, mientras que en la parte técnica del vaciado, su trabajo es simplemente manual. Resulta de esta operación que el moldeador debe operar con gusto, inteligencia, al mismo tiempo que se debe esforzar de adquirir mucho de hábito, y a conformarse a la observación rigurosa de medios prácticos del oficio. Encontramos pocos moldeadores verdaderamente artistas, que se apegan a traducir las delicadas formas de una Venus...²⁰

18 Lebrun et Magnier. *MM. Manuels Roret, Nouveau Manuel Complet du Mouleur en Plâtre, op. cit.*, p. 1.

19 Edna Harris. “Plaster Casts”, *Brush and Pencil* N° 5, Vol. 2, 1899, p. 58. “There is an art in plaster reproductions which we scarcely recognize; it is something more than mechanical reduction -that is only the first step. The reproducer must know the masterpiece, every line and curve; he has to adjust details. And this he cannot and does not properly unless he is well grounded in art”.

20 Lebrun et Magnier. *MM. Manuels Roret, Nouveau Manuel Complet du Mouleur en Plâtre, op. cit.*, p. 1. “Appelé à reproduire la sculpture, le mouleur doit en étudier les formes, en sentir les beautés, et se rapprocher ainsi de l’inspiration de l’artiste, tandis que dans la partie technique du moulage, son travail est simplement manuel. Il résulte de cette observation que le mouleur doit opérer avec goût, intelligence, en même temps qu’il doit s’efforcer d’acquérir beaucoup d’habitude, et se conformer à

En la labor de realizar un calco, una serie de habilidades eran puestas en juego. El número de piezas que componían el molde no podía ser arbitrario y debía estar cuidadosamente determinado en función de la obtención de un calco sólido y estable al mismo tiempo que era menester prevenir cualquier tipo de daño a la escultura matriz. Igualmente, lo valioso es la labor de ejecución, no hay referencias al material del yeso en sí. Es curioso reanudar como termina el breve artículo de *Brush and Pencil*, porque clama que “claro que, los calcos auténticos, realizados con cuidado, son más valiosos que los mármoles o los bronce, no en cuanto a su material, sino en tanto dan cuenta de más que eso, en trabajo y entendimiento”.²¹ El énfasis yace en el hacer y en aquello que el calco representa; es el motivo re-presentado con una dosis extra de observación y conocimiento. Mas según esta fuente, la materialidad del calco todavía sigue siendo vista en términos peyorativos, el material es incomparable al mármol y al bronce. Inclusive, es interesante notar que la gran mayoría de los talleres de calcos, una vez finalizada la pieza, incluían una pequeña plaqueta de bronce con la información del taller, necesitando así una materialidad valiosa como marca legitimadora del yeso. El bronce termina sellando la validez del yeso, material que por sí mismo pareciera no valer, sino que la marca de autoría del taller y el trabajo que acarrea es lo que le da la calidad de *buena copia*. En el catálogo de ventas de la firma P. P. Caproni and Brother de 1913, donde se exhibe una copiosa oferta ilustrada de piezas, al principio aparece una sección comparando la calidad en la manufactura. En una reproducción de la *Venus de Milo* del taller se puede “notar el definido, nítido modelado de esta escultura, que es una exacta reproducción del invaluable mármol de la estatua de la *Venus de Milo* en el Museo del Louvre, París”.²² Nuevamente, el mármol tiene demasiado valor como para tener precio, pero las maravillosas posibilidades de reproducción del yeso hacen que uno la pudiese *poseer* –no solo en tamaño natural, sino en nueve posibles reducciones que variaban desde tres pies de altura a cinco pulgadas y media–. Por el precio de 50 centavos, uno podía ser el flamante dueño de esta popular escultura. En cambio, si la misma pieza era adquirida en otro taller, esta “en este caso el exquisito

l'observation rigoureuse des moyens pratiques de métier. On rencontre peu de mouleurs véritablement artistes, qui s'attachent à rendre le moelleux des formes d'une Vénus...”.

21 Edna Harris. “Plaster Casts”, *op. cit.*, p. 59. “Of course, authentic casts, made with care, are more valuable than marbles or bronzes, not in material, but in what counts for more than that, in workmanship and understanding”.

22 P. P. Caproni and Brother. *Catalogue of plaster reproductions from antique, medieval and modern sculpture. Subjects suitable for schools, libraries and homes*. Boston, P. P. Caproni and Brother, 1913, p. 4. “Note the clear sharp modelling of this statue, which is an exact reproduction of the priceless marble statue of the *Venus de Milo* in the Museum of the Louvre, Paris”.

modelado de la cara y el drapeado se pierden y toda la figura se encoge. Esto ha resultado de un no renovado, abusado molde, pobres materiales y de las más pobres calidades de trabajo”.²³ El comercio de los talleres de calcos presentaba un accesible –y comprable– compendio de la historia del arte, casi toda escultura considerada como canónica podía ser obtenida en yeso. Una multitud de Venus y bustos poblaban los pasillos de estos sitios, emulando el patrón de exhibición de aquellos lugares que albergaban las esculturas originales como el Vaticano y los Museos Capitolinos.

El consumo de estos objetos respondía a varios y usos y funcionalidades.²⁴ Podían encontrarse en academias e instituciones artísticas, museos, universidades, talleres de artistas y hogares privados. El grado de circulación de estos objetos fue tal que se estableció una red global de circulación. Los calcos podían encontrarse en Auckland, Ontario, Santiago de Chile y Buenos Aires, entre otros. La reunión de una colección de calcos permitía la presentación de un relato ordenado y sucesivo de la historia del arte, posibilitando la visualización y el estudio de las variaciones y fluctuaciones de diferentes estilos, períodos y escuelas artísticas. Las distancias eran suprimidas gracias a la económica reproductibilidad del yeso, que se erigía como una atractiva alternativa para una emergente e incipiente colección artística. La regla general de las colecciones formadas a partir de reproducciones de yeso era la cantidad, un calco no se adquiría por piezas individuales, sino como una serie con múltiples ejemplares.

Las reproducciones de yeso estaban insertas en una compleja red de usos y funcionalidades en cuanto a su cualidad objetual; y tensiones entre valor y significado en cuanto a su materialidad. Mientras que uno de los principales usos de este elemento recaía exclusivamente en su cualidad de copia, esta sustancia también servía como un medio creativo dentro del taller de escultura.

El ejemplo por antonomasia de este tipo de uso es el caso de Auguste Rodin y sus métodos y procedimientos de trabajo. Por un lado, Rodin encarnó un tipo de quehacer escultórico atravesado por la lógica de los sectores especializados en la técnica, que acogió y fomentó al emplear a diversos individuos como asistentes para cada etapa de creación. Cada material era encomendado a un especialista, un *praticien*. Rodin poseía mucha claridad en el momento de lidiar con la materialidad. Nunca eludía el procedimiento técnico y sus sustancias, sino que poseía –o por lo

23 *Ibidem*. “In this cast the exquisite modelling of the face and drapery are lost and the whole figure is shrunken. This has resulted from an unrenewed, abused mould, poor materials and the poorest of workmanship”.

24 Para un acercamiento a un exhaustivo compendio de estudios de caso ver: Rune Frederiksen y Eckart Marchand (eds.). *Plaster Casts: Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlin, Walter de Gruyter, 2010.

menos afirmaba poseer– un conocimiento de primera mano de las mismas. Manifestaba que:

Además de escultura y diseño, yo mismo he trabajado con todo tipo de cosas. He cortado mármoles, y los he punteado; he realizado grabado, y litografía, fundido en bronce y patinado; he trabajado en piedra, hecho ornamentos, cerámica, joyería –quizás incluso demasiado; pero todo ha servido. Es el material en sí mismo lo que me interesaba. En síntesis, empecé como un artesano, para convertirme en artista. Ese es el bueno, el único método.²⁵

Sin embargo, quizás, convertirse en artista nunca implicó renunciar a ser artesano. El mismo Rodin era un *praticien* en cuanto a su formación desde su colaboración con Albert-Ernest Carrier Belleuse (1824-1887) hasta su participación como decorador de porcelana en la manufactura de Sèvres. Como anuncia una reseña de la revista artística *The Art Amateur* en 1889: “Él aprendió la técnica de su arte como un *praticien*”.²⁶ Con respecto a la acepción de *praticien*, en cuanto ejecutor manual a través del empleo de un conocimiento técnico, Rodin no se ajusta completamente. Gran parte de los autores que se han dedicado a estudiar al artista han hecho hincapié en la relativa versatilidad técnica de Rodin, atribuyendo el monopolio de su talento en relación al modelado en arcilla. Rudolf Wittkower dirá: “Rodin es el gran modelador en la historia de la escultura. Pensaba el barro, sentía el barro y manejaba el barro, como hemos visto, con increíble destreza y dedicación, pero la piedra apenas la trabajaba”.²⁷ Esta cualidad lo alejaba de la categoría del *praticien* en cuanto encargado de la ejecución de la obra, como el autor contemporáneo al artista, Frederick Lawton afirmaba:

A pesar de haberse ocupado por muchos años en los estudios o para los estudios de escultores como asistente, nunca fue, como se ha afirmado erróneamente, un *praticien*, i.e. un rugoso o un fino artesano de piedra o mármol. De hecho esta es una rama de la estatuaría que prácticamente nunca aprendió.²⁸

25 Citado en Claire Jones. *Sculptors and Design Reform in France 1848 to 1895. Sculpture and the Decorative Arts*. Surrey y Burlington, Ashgate, 2014, p. 6. “In addition to sculpture and design, I myself have worked all sorts of things. I’ve cut down marbles, and pointed them; I’ve done etching, and lithography, bronze founding and patination; I’ve worked in stone, made ornaments, pottery, jewellery –perhaps even too long; but it all has served. It’s the material itself that interested me. In short, I began as an artisan, to become an artist. That’s the good, the only method”.

26 Theodore Child. “Two Notable French Artists”, *The Art Amateur*, Nº 21, Vol. 4, 1887, p. 67. “He learned the technique of his art as a ‘praticien’”.

27 Rudolf Wittkower. *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza, 1980, p. 276.

28 Frederick Lawton. *The Life and Work of Auguste Rodin*, London, T. Fisher Unwin, 1906, p. 28. “Although occupied for many years in the studios or for the studios of sculptors as an assistant, he was never, as has been erroneously stated, a *praticien*, i.e. A rough or a fine hewer of stone or

No obstante, se debe cotejar una definición más amplia de la categoría de *praticien*, como un sujeto propio a una lógica de trabajo y producción. Algunos investigadores, como Claire Jones, han interrogado este tipo de afirmaciones al analizar el rol de las artes decorativas y la lógica de la producción escultórica de la época en relación al corpus del escultor. Dice: “Rodin no era un ‘artesano’ en términos de *hacer* objetos artesanales, su trayectoria de ‘artesano a artista’ no representa un desplazamiento de la labor manual a la artística, sino un movimiento dentro de diferentes labores artísticas”²⁹ y diferentes materialidades. Ser consciente de la materialidad y la técnica no implicaba necesariamente un manejo de primera mano de la misma. Rodin tensa los conceptos de concepción y ejecución y desafía constantemente la misma definición de la categoría de *praticien*. En un sentido, como buen *praticien*, Rodin supo hacer buen uso sus propios *praticiens*. Una cadena de trabajo y de materias fue establecida en su estudio,³⁰ siendo el primer paso el modelo de arcilla, seguido por la toma de un molde matriz que daría lugar al calco de yeso para finalmente, a partir de esa pieza, derivar a los vaciados en bronce y los tallados en mármol. Rodin contrataba a diferentes individuos para que consumaran estas distintas etapas. Específicamente, para la manufactura de los trabajos en yeso, se pueden listar los nombres de los hermanos Montagutelli, los *mouleurs* Dieudonné and Eugène Guioché (padre e hijo) junto con un asistente llamado Barbier, y más adelante en el tiempo Paul Cruet.

Retomando la práctica escultórica, el momento del modelado en arcilla se ha exaltado como central, como uno de los más creativos por ser el primer encuentro entre idea y materia. No obstante, entre los materiales, el yeso era uno de los protagonistas dentro del atelier de Rodin. Ciertamente tenía un cariño especial por los fragmentos de este material; inclusive los entregaba como regalos. Observando una ilustración de *Caras y Caretas* del estudio del maestro en Meudon, claramente se vislumbra la proliferación

marble. Indeed this is the one branch of the statuary art which he has never practically learnt”. Más allá del hecho de que este no sea el principal objetivo de este artículo, es interesante explicitar que la biografía artística de Rodin es una sumamente construida y elaborada desde múltiples puntos de vista tanto de manera contemporánea a su actuación como posteriormente. En una de las versiones más romantizadas del artista, se lo concibió como un virtuoso creador de objetos, cuestión que Rodin mismo fomentaba, por ejemplo al hacerse fotografiar con su cincel, herramienta que en verdad raramente empleaba.

29 Claire Jones. *Sculptors and Design Reform in France 1848 to 1895. Sculpture and the Decorative Arts*, *op. cit.*, p. 5. “Rodin was not an ‘artisan’ as understood in terms of making craft objects; his ‘artisan to artist’ trajectory does not represent a shift from manual to artistic labour, but movement within different artistic labours”.

30 Cabe mencionar que este tipo de lógica de producción no era ajena a otros escultores de la época, simplemente fue relativamente invisibilizada. Ver Martina Droth. “The Ethics of Making: Craft and English Sculptural Aesthetics c. 1851-1900”, *op. cit.*

del yeso entre las múltiples piezas que contiene la habitación (figura 1). Allí, hay una especie de muestrario, de catálogo en vivo de las grandes obras del maestro entre las cuales resalta su *Balzac*. Si el taller de calcos exhibe la historia del arte, el taller del artista exhibe la historia de su arte. Se puede notar cómo resalta el blanco del yeso de las piezas, incluso se observa el carácter hueco de las mismas. Rilke describió este ambiente: “el efecto de esta vasta sala llena de luz, donde todas estas deslumbrantes esculturas blancas parecen mirarlo a uno a través de por detrás de las altas puertas de vidrio, como criaturas en un acuario, es extremadamente poderoso”.³¹ Hay un principio de disposición acumulador de piezas, abigarramiento visual para tener al alcance de la mano y de la vista el amplio abanico de la creación. Aquí, el yeso parece ser el material ideal para responder a estos fines. Pareciera ser un elemento del acopio. No es casual que la misma disposición exhibitiva adoptaran los calcos en los talleres de ventas de reproducciones, como ya se ha mencionado. Un yeso no se posee de a uno, se posee de a cientos, potencialmente de a mil. Materia que se acumula por su propensión esencial a la reproducción. Ya sea como replicación de otras obras de arte o como obra propia, objetos sobre el arte, bocetos de arte.

El yeso en Rodin elude ser un elemento intermediario, subsumido a una linealidad de creación que va desde la idea plasmada en el boceto hasta la obra final en mármol o bronce. El yeso aparece como el material de obras autónomas, un estudio de una pierna es simplemente eso, no será la pierna de ningún torso, de ningún hombre notable o alegoría en un monumento.³² Si uno analiza los yesos de Rodin, la cantidad de muestras, su diversidad y el ímpetu que se desprende de ellos, se podría decir que el material era empleado como un medio creativo.



Figura 1. *Caras y Caretas*, Nº 89, 16 de junio de 1900. Fragmento, p. 8.

31 Carta de Rainer Maria Rilke a su esposa Clara, 2 de septiembre 1902. Disponible en: <http://www.musee-rodin.fr/en/museum/musee-rodin-meudon#sthash.a0MYqo61.dpuf>. Acceso 21 de febrero de 2016.

32 Más aún, la linealidad de la serie se quiebra constantemente aún cuando hay una dependencia entre boceto y obra final. La gran mayoría de las piezas de sus épicas *Puertas del infierno* funcionaron y se distribuyeron como piezas independientes, siendo el caso de *El pensador* uno de los más reconocidos.

Aquí, la maleabilidad inherente al elemento todavía responde a la replicación, porque, en última instancia, estas piezas derivan de la toma del molde del modelo en arcilla, pero esta replicación lejos está de ser meramente mecánica. Los yesos revelan los restos y los trazos del acto creativo, acogen el modelado, se adaptan a él casi al nivel de la huella digital. Como Rilke lo describe: “uno camina entre estas miles de formas abrumado por la imaginación y la labor que representan, e involuntariamente uno busca a las dos manos por donde este mundo ha surgido”³³. La materia marca el acto, como una huella de la mano y sus gestos que dieron lugar a esa creación. El modelado suelto y fluido pero a su vez fuerte se revela en las piezas de yeso, como se puede ver en uno de sus tantos estudios. Cuando se analiza un ejemplo de este tipo de pequeños bocetos como *Estudio de una pierna* (figura 2) se puede notar cómo el yeso es empleado expresivamente. Hay una falta de atención para con las uniones del molde y un descuido por el exceso de yeso, detalles que fácilmente podrían haber sido eliminados y corregidos pero que aquí resultan funcionales al esquema compositivo.



Figura 2. Auguste Rodin. *Estudio de una pierna*. Último cuarto del siglo XIX, principios del siglo XX. Metropolitan Museum of Art, New York.

33 Rainer Maria Rilke. *Auguste Rodin, op. cit.*, p. 14. “One walks among these thousand forms overwhelmed with the imagination and the craftsmanship which they represent, and involuntarily one looks for the two hands out of which this world has risen”.

La intersección del molde se integra orgánicamente a la composición total, como parte de la sensualidad líquida de un yeso que se endureció casi tan instantáneamente como el momento de creación de esa pieza. Estos rasgos exponen una espontaneidad que capta un destello del proceso creativo en tanto originalidad, es decir, ese momento de nacimiento, de absoluta autocreación. La replicación realza la creatividad y alimenta la originalidad –no así el original–.³⁴

No hay una intención de esconder el yeso en cuanto materia, las uniones del molde y las líneas del ensamblaje de las diferentes piezas casi nunca se ocultan, son prácticamente dejadas adrede, sin ningún tipo de pátina ni capa de cobertura. El yeso es dejado a ser yeso. Y dejarlo ser es no solapar su reproductibilidad sino ponerla en juego. Rodin tensa las propiedades intrínsecas del elemento en su forma de utilizarlo. Rosalind Krauss es una de las investigadoras que más ha reflexionado sobre la problemática de Rodin y la reproducción, ella dice que “pues los yesos que conforman el núcleo de la obra de Rodin son, en sí mismos, calcos. Son así potenciales múltiples. Y en el núcleo de la producción de Rodin está la proliferación estructural que nace de esta multiplicidad”.³⁵ Multiplicidad no obstante anclada en la singularidad de la materia de la pieza. Krauss afirma que Rodin era un productor inmerso en el *ethos* de la reproducción mecánica: “Rodin dejaba muchas de sus figuras en yeso sin realizar (*unrealized*) en un material permanente, ya sea bronce o mármol”.³⁶ Nuevamente el bronce y el mármol son percibidos como más permanentes que el yeso. Al decir que dichas piezas están “sin realizar”, Krauss parece solapar la importancia de estas obras en el corpus del escultor. Sin embargo, luego dice:

los yesos, tomados de los modelos de arcilla, que antes de Rodin habían sido el vehículo neutral de reproducción, fueron para él un medio de composición. Si podía haber, debía haber,

34 Se toma aquí la definición de originalidad dada por Rosalind Krauss: “Más que rechazo o disolución de pasado, la originalidad de la vanguardia es concebida como un origen literal, un comienzo desde cero, un nacimiento. (...) Originalidad deviene una metáfora organicista que se refiere no tanto a la invención formal sino a las fuentes de vida”. Rosalind Krauss. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Massachusetts, MIT Press, 1986, p. 6.

35 Rosalind Krauss. “The Originality of the Avant-garde: A Postmodernist Repetition”, *October* Nº 18, 1981, p. 49. “For the plasters that form the core of Rodin’s work are, themselves, casts. They are thus potential multiples. And at the core of Rodin’s massive output is the structural proliferation born of this multiplicity”.

36 *Ibidem*. “Rodin left many of his plaster figures unrealized in any permanent material, either bronze or marble”.

un yeso, ¿por qué no tres? Y si hay tres... entonces lo múltiple, podríamos decir, se convierte en el medio.³⁷

Finalmente, Krauss, sin adoptar su punto de vista desde la materialidad, reconoce que en la naturaleza intrínseca del elemento yace la reproducción, pero, no obstante, no logra desprenderse de la idea del yeso como elemento intermediario, mediador entre materialidades de más valor. Estas piezas contantemente tensaban la linealidad y la continuidad de esta cadena.

El caso de Rodin es emblemático en cuanto a su complejidad teórica a la hora de analizar el corpus de su obra y su práctica escultórica. Como se ha antedicho, su influencia fue muy difundida y sus métodos no fueron ajenos a otros escultores. Un caso argentino digno de mencionar es el del escultor Rogelio Yrurtia. En cierto sentido, su carrera fue un caso paradigmático del artista moderno latinoamericano decimonónico: formado localmente para luego ser becado para ir a París, expuso en el Salón accediendo así al reconocimiento para luego volver a Buenos Aires y destacarse realizando importantes encargos escultóricos, principalmente de monumentos públicos. Durante su formación en París, tuvo contactos directos con Rodin, habiendo anécdotas de índole improbables pero míticas que se filtraron en relatos sobre él. Una de ellas es contada por Julio Rinaldini, en su monografía sobre Yrurtia:

Tiempo después del primer encuentro, cuando Yrurtia expone un torso en el Salón de la Société Nationale des Artistes Françaises, Rodin, que la preside, convoca a los críticos para que vean la obra. Es día de *vernissage* e Yrurtia anda por allí curiosoando en la obra de los demás. –“Monsieur l’espagnol”– interpela Rodin. Y cuando el interpelado se acerca, Rodin dice a los críticos: “C’est cet petit espagnol qui a fait ça, C’est épatant. Mais dites qu’il m’a bien regardé”.³⁸

Más allá de lo anecdótico, Rodin fue tomado como una de las mayores influencias del escultor argentino.³⁹ En relación al procedimiento de producción escultórico, Yrurtia también utilizó extensivamente el yeso como material pero de una forma más convencional. En su caso se puede notar el uso del yeso en tanto estudio, la elección de esta sus-

37 Rosalind Krauss. “Sincerely Yours: A Reply”, *October* Nº 20, 1981, p. 121. “The plasters, cast from the clay models. Which had before Rodin been the formally neutral vehicle of reproduction, became for him a medium of composition. If there can be, one plaster, why not three? and if three... Thus the multiple, we could say became the medium”.

38 Julio Rinaldini. *Rogelio Yrurtia*. Buenos Aires, Losada, 1942, p. 11.

39 Por ejemplo, Rinaldini dice: “El contacto con Rodin es una nueva forma de aprendizaje, que lo nutre pero no lo somete, una nueva experiencia que le allana el camino a su expresión original”. *Ibidem*.

tancia para la instancia del boceto resulta más prístina. Aquí es una materialidad intermedia en donde se deposita la instancia de la creación. En sus yesos el molde irrumpe con más claridad que en los ejemplares de Rodin, como se observa en una fotografía de un estudio de cabeza para el *Canto al trabajo* (figura 3), estas no han sido pulidas y se yerguen casi a modo de interrupción en la cabeza. El modelado más contundente, pero no obstante moderno de Yrurtia, es algo que se ha resaltado sobre él.⁴⁰ En las fotografías conservadas por el archivo Irene Ruiz de Olano en la Universidad Nacional de San Martín, se puede observar que la gran mayoría de estas poseen un epígrafe o algún tipo de indicación de que el yeso, que funciona como boceto, pertenece al proceso creativo de una obra, en general, o a un encargo de monumento, en particular. En Yrurtia, la categoría del boceto está más claramente demarcada que aquella de la obra final, el proceso es reconocido como tal.

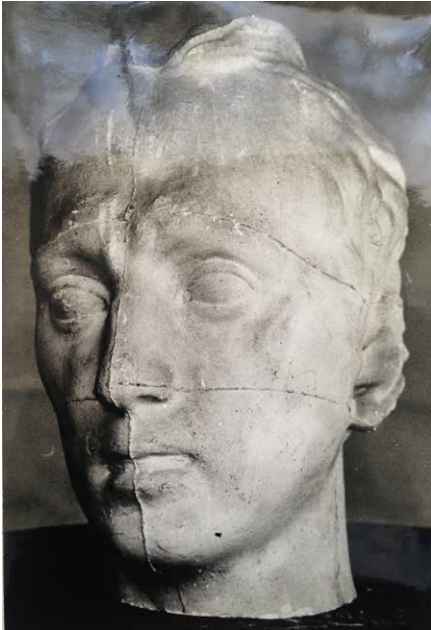


Figura 3. Rogelio Yrurtia. *Estudio del canto al trabajo*. Fotografía. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.

40 Se puede leer en un epígrafe escrito a mano por su propia letra manuscrita de otra fotografía conservada en el Archivo Ruiz de Olano de un estudio de un torso para el *Canto al trabajo* que: "En estas piezas fragmentarias conservadas en el Museo Casa Yrurtia puede apreciarse de cerca el perfecto modelado que el maestro da a cada una de las figuras de sus monumentos".

Del mismo derivaría la versión que se consideraba como apta para el fundido o tallado. No obstante, cabe poner en diálogo histórico el concepto mismo de boceto en relación a la práctica escultórica de época, dado que si bien era concebido como parte la continuidad de un proceso, poseía cierta autonomía en relación al mismo. En la práctica escultórica más institucionalizada del campo artístico francés en el cambio de siglo, el yeso podía ser concebido como una pieza “final” en tanto instancia exhibitiva, ya que era de común práctica el mandar obras de esta sustancia al Salón. Retomando el caso de Rogelio Yrurtia, justamente la primera pieza que lo catapultó a la fama en el ámbito nacional y al halago en la prensa parisina fue un yeso. *Las Pecadoras* (figura 4), grupo escultórico realizado en París hacia 1902, fue expuesto en el *Salon de la Société des Artistes Françaises* de 1903. Su “hermoso grupo de corte rodiniano”⁴¹ fue reseñado con críticas positivas e inclusive laudatorias por parte de reconocidos autores de filiación rodiniana, como Camille Mauclair y Charles Morice –fragmentos que no tardaron en resonar en Buenos Aires–.



Figura 4. Rogelio Yrurtia. *Las Pecadoras*. 1902-1903. Fotografía. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.

41 Carta de Martín Malharro a Rogelio Yrurtia, Buenos Aires, Marzo 20, 1903. Archivo Irene Ruiz de Olano. Nuevamente aquí se puede notar como se ha exaltado la afinidad estilística de ambos escultores.

Finalmente, este caso en particular es digno de nombrar porque encarna uno de los caracteres nodales de esta materia que es su fragilidad. El perecer es la peligrosidad latente del yeso. El tiempo (especialmente el clima) es implacable y condenatorio. La movilidad hace estragos, quizás por esa razón tantos yesos han tenido el somnoliento destino del acumule. Si bien hubo un comercio mundial de calcos escultóricos que hizo que estos fuesen transportados por largas distancias, en general, una vez arribadas a destino, permanecían allí. En el caso mencionado, el reconocimiento de *Las Pecadoras* determinó que estas emprendieran un lejano camino por una serie de lugares. Eduardo Schiaffino rápidamente solicitó la pieza como parte del envío argentino a la Sección de Bellas Artes de la Exposición de Saint Louis, Estados Unidos, donde se consagró con el Gran Premio, que estuvo seguido por una posible estancia en Buenos Aires antes de ser nuevamente enviado a París.⁴²

Mostrarse era inevitablemente destruirse, aunque las intenciones de perennidad no faltaron. Las misivas en relación al envío a Saint Louis muestran que el proceso estuvo lleno de tensiones y conflictividades, algunas inherentes a la materialidad del yeso. Antes de ser galardonado con el Gran Premio, Yrurtia comenta ciertas preocupaciones sobre el asunto con Martín Malharro, quien le responde:

Respecto a sus temores de venganza del sr. ESE- no debe tener cuidado. Se guardará bien ni de intentarlo. Por otra parte ud. Está arriba de él y de todas las comisiones y de todas las intrigas. Está ud. consagrado en ese gran centro y tiene á estas horas un nombre en su tierra. Ud. á hecho mal de librarle sus 'Pecadoras' sin la condición de que hiciera un calque antes.⁴³

Si bien no se ha encontrado la correspondencia activa que provocó esta respuesta, se pueden traslucir las preocupaciones de destrucción por parte de Yrurtia y los problemas que derivan del yeso cuando este se yerge como una obra única. Por otro lado, las epístolas intercambiadas con Schiaffino hablan de las intenciones del autor de pasarla a bronce, de charlas con una fundidora en París, con el Ministro de Instrucción Pública para que otorgue la financiación. Martín Malharro, en una carta sin fecha,

42 Una carta de Eduardo Schiaffino a Rogelio Yrurtia, París, 26 de julio de 1906 (Archivo Irene Ruiz de Olano) indica que: "La escultura de las 'Pecadoras' me ha sorprendido, pues yo dejé todo listo en Buenos Aires para que la mandaran, hice un cablegrama preguntando que sucedía con ella, y recibí contestación de que estaban en viaje. Efectivamente, tengo ahora noticia de que han llegado al Havre, y dentro de pocos días estarán en su taller. Maple et Cia. están encargados por mí de recoger los cajones y de llevarlas al estudio de ud, para la restauración, y a mi vuelta de Alemania donde pasaré doce días iré a ver 'las Pecadoras' en su taller".

43 Carta de Martín Malharro a Rogelio Yrurtia, contestada el 16 de junio, 1904, Archivo Irene Ruiz de Olano.

comenta: “Me ha dicho Schiaffino que hace trabajos para que el gobierno conceda las sumas necesarias para hacer las pecheresses en marmol. Esto no demostraría sino buena voluntad”⁴⁴ Ya sea mármol o bronce, es claro que estas eran las materias que terminarían de consagrar la obra. Si “la palabra devendrá libro, la arcilla [y el yeso] será mármol”⁴⁵ La eternidad y la dignidad definitiva estaban impedidas por su materialidad.

No obstante, finalmente, el estadio final de la mistificación de esta primera gran obra dentro del corpus del artista fue su misma destrucción. La faceta destructiva de Rogelio Yrurtia ha sido notada por múltiples autores como una veta propia de su personalidad inasible, exigente y solitaria. No hay certezas en torno a cuándo ni cómo se destruyó la obra. Igualmente cabe relativizar la impulsividad destructiva, por lo menos en relación a esta obra en particular. Una entrevista de 1910 de Alejandro Sux menciona la obra y ante la pregunta por la misma, Yrurtia responde: “¡Oh, tendré que volver á hacerlas! Los viajes continuos, Vd. sabe... Están completamente destrozadas”⁴⁶ Quizás la destruyó a pedazos, como parte de su usual “martillo iconoclasta”⁴⁷ ante la constante insatisfacción o quizás la movilidad misma la fue erosionando hasta hacerla irreconocible. Cabe pensar que, al fin y al cabo, “lejos de ser eterna, la materia obedece a la ley fatal que condena a las cosas y los seres a morir”⁴⁸ En el yeso, tal vez la clave de la eternidad es la misma reproducción, y esa sea el escape de la condena.

A modo de síntesis, se ha demostrado que el yeso es una materialidad inserta en una compleja red de tensiones, que debe ser analizada en relación a otros materiales escultóricos, los usos que los propios objetos de

44 Carta Martín Malharro a Rogelio Yrurtia, Congreso 2560, Belgrano, sin fecha, Archivo Irene Ruiz de Olano.

45 Henri Jouin. *Esthétique du sculpteur*, op. cit., p. 95. La frase continua: “Pero es la arcilla —o el yeso que lo es en imagen— que vemos seguido en nuestras exposiciones públicas”. “La parole deviendra livre; l’argile sera marbre. Mais c’est l’argile - ou le plâtre qui en est l’image - que nous voyons le plus souvent dans nos expositions publiques”.

46 Alejandro Sux. “Un gran escultor argentino, Rogelio Yrurtia”, *Gustos y Gestos* Nº 1, 1 de agosto, 1910, p. 8.

47 Ruben Darío. “El escultor argentino Yrurtia”, en L. Malossetti Costa (selec.): *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 326. La faceta destructiva de la obra de Yrurtia es una de las más reseñadas por parte del estado de la cuestión sobre el artista.

48 Gustave Le Bon. *El nacimiento y el desvanecimiento de la materia 1908*. Archivo Irene Ruiz de Olano, p. 1. Es muy interesante haber encontrado esta conferencia escrita a máquina entre las notas de Yrurtia, con una anotación en grafito que dice “aniquilamiento”. Según versa la misma, hay una superación de la clásica concepción científica de la materia como inerte y eterna en detrimento de una novedosa teoría que analiza la desmaterialización de la materia por la presencia de energía y fuerza. Así, la materia pasa a ser considerada como una forma particular de la energía, y su destrucción un estadio casi necesario que de ninguna forma implica el desvanecimiento.

yeso tuvieron y la práctica escultórica. Pretender analizar este material implica insertarlo en un diálogo en donde constantemente surgen problemáticas, ya sea en relación al quehacer escultórico y el rol del *praticien*, las funcionalidades del boceto o la conceptualización de categorías como copia y reproducción. El análisis de Yrurtia y Rodin han esclarecido las posibilidades de empleo del yeso en relación a la práctica escultórica. Por un lado, el escultor argentino se presenta como un gran ejemplo a la hora de pensar el carácter de boceto de yeso como procedimiento y la dificultad que implicó pretender que una pieza en yeso funcione del mismo modo que una obra de arte “única”. Yrurtia es el artista que se rinde ante la perennidad de la materia, quizás, su destrucción se permite por la negación de la reproductibilidad. En cambio, Rodin tensa las propiedades del yeso al apropiarse de esa potencial reproducción y ponerla constantemente en juego. Puede encarnar la originalidad, aquel acto de nacimiento de la creación, rozarlo, pero siempre dentro de los confines de la replicación, en la potencialidad de infinitud de la reproducción.

El yeso se presenta como un material intermediario, pero, no en el sentido que los autores reseñados lo han hecho. En vez de ser un paso más entre materialidades y obras escultóricas –un paso posterior a la obra de arte que replica a través del contacto del molde o un paso previo a la obra considerada como final en bronce o mármol–, se puede pensar que el yeso es intermediario de sí mismo, media con su propia serialidad potencialmente infinita. Si hay uno... *debe* haber mil.