

SERIE MONOGRÁFICA DEL I. PAYRÓ 12

LAS RUTAS DE LOS YESOS

**Una perspectiva teórica, material e histórica
sobre calcos escultóricos**

Milena Gallipoli

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Ricardo Manetti	Secretario de Investigación Jerónimo Ledesma	Consejo Editor Virginia Manzano
Vicedecana Graciela Morgade	Secretaria de Posgrado Claudia D'Amico	Flora Hilert Marcelo Topuzian María Marta García Negroni Fernando Rodríguez Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas Matías Verdecchia Jimena Pautasso Grisel Azcuy Silvia Gattafoni Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Ayelén Suárez
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretario de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Martín González	
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Secretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	
Secretario de Hacienda y Administración Leandro Iglesias	Subsecretaria de Bibliotecas: María Rosa Mostaccio	
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Directora de imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Serie Monográfica
ISSN 0328-9745

Imagen de tapa: Montaje del calco del David de Miguel Ángel, 1980. Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Director: Ricardo González
Comité Académico de la colección:
Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Patricia Favre
María Lía Munilla Lacasa

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2025

Subsecretaría de Publicaciones
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina
Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar
<http://publicaciones.filo.uba.ar>

Índice

7	Agradecimientos
11	Introducción
39	Capítulo 1: La ruta teórica
85	Capítulo 2: La ruta material
151	Capítulo 3: Las rutas de las Victorias
201	Conclusiones
207	Bibliografía
225	Anexo
235	La autora

Agradecimientos

La presente publicación es el resultado de mi investigación para optar por el título de Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (EIDAES_UNSAM) en 2017, dirigida por la Dra. Laura Malosetti Costa y la Dra. Carolina Vanegas Carrasco. La tesis de maestría *Las rutas del yeso. Circulación y consumos globales de calcos escultóricos hacia fines del siglo XIX* tuvo como jurado de evaluación a la Dra. María Isabel Baldasarre (UNSAM), al Dr. Dario Gamboni (Université de Genève) y al Dr. Ricardo Ibarlucía (UNSAM). En primer lugar, debo agradecer sus lúcidas lecturas y sus comentarios, que han enriquecido esta investigación y mi subsiguiente trabajo de tesis doctoral para el Doctorado en Historia en la misma institución.

Las páginas que siguen son una primera reflexión que procuró poner en foco la especificidad teórica, material e histórica de los calcos escultóricos en tanto copias de otras obras escultóricas. En este sentido, las argumentaciones y los resultados han sido esenciales para la continuación de mi investigación doctoral que se enfocó

en trazar una historia crítica de la producción, el consumo y la exhibición de calcos escultóricos en escala global, y cuya versión final —*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)*— fue defendida y aprobada en octubre de 2021. Asimismo, cabe una mención especial al sistema científico nacional argentino, dado que esta investigación se realizó durante el curso de una beca interna doctoral otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

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.

Debo un reconocimiento especial a aquellos profesores e investigadores de la disciplina a quienes admiro profundamente y de quienes he tenido el beneficio de recibir en algún momento sus comentarios y sugerencias en relación con mi investigación. Entre ellos debo nombrar a mis profesoras de los diversos talleres de tesis María Isabel Baldasarre, Sandra Szir y Cristiana Schettini, a los y las profesoras de la maestría: María Alba Bovisio, Silvia Dolinko, Valería González, Ricardo Ibarlucía, Marta Penhos, al gran Juan Ricardo Rey Márquez,

Agustina Rodríguez Romero, Gabriela Siracusano y Viviana Usubiaga, y también a otros referentes como Nora Altrudi y Cora Dukelsky. Tampoco quiero dejar de expresar mi gratitud hacia Rubén Betbeder, director del Museo de la Cárcova de la Universidad Nacional de las Artes por haberme permitido acceder al archivo y a la colección del museo y siempre demostrar una gran predisposición y apertura ante mi investigación. Asimismo, debo reconocer a aquellos colegas con quienes he entrado en contacto gracias al común interés de investigar los calcos escultóricos en diferentes colecciones nacionales e internacionales: Gloria Cortés Aliaga, Eva Cancino y Ximena Gallardo Saint-Jean en Chile, Tomás Bondone y Luis Disalvo en Argentina, y Daniela Tomeo en Uruguay.

Por otra parte, 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, agradezco profundamente a mi mamá, Elisabeth, y le dedico este libro a mi papá, Elio, y a nuestras charlas en la parrilla sobre la belleza. A mi compañero José Molino por apoyar y acompañar el envío de este trabajo a la convocatoria de *Serie Monográfica* del Instituto Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. También, no puedo dejar de mencionar a mi hermano Axel, mis hermosas sobrinas Mica y Delfi, a mi familia: Marcelo, Lidia, Nicolás y Evelina, y a mis amistades: Sofía Moro, Paola Sierra, Larisa Mantovani, Giulia Murace, Cecilia Perczyk, Pablo Fasce, Esteban Pontoriero (con quien dedicamos innumerables cervezas entusiastas sobre la tesis); y el bloque Picarel de Eliana, Agustina, Benita y Francisca.

Por último, me considero sumamente afortunada por haber recibido mi formación de grado en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Soy una

orgullosa egresada de esta casa de altos estudios. La oportunidad de poder compartir los frutos de mi trabajo gracias al Instituto Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” cierra un círculo virtuoso que me permite volver a este lugar donde todo comenzó.

Introducción

En la escultura, la posibilidad de reproducción dada por ciertas técnicas como el fundido 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 escultóricos. Son copias de piezas escultóricas u objetuales realizadas a partir de un molde previamente obtenido sobre la superficie de la obra a reproducir. El resultado es una copia que replica a la escultura original, en tanto originadora de la matriz y en cuanto a su objetualidad y tamaño. Su razón de ser es formar parte de una serie de potencial infinita reproductibilidad a partir de la toma de una primera matriz. Así, si tomamos una imagen de una obra canónica de la Antigüedad como el *Torso Belvedere*, cuanto menos se produce cierto asombro ante la revelación de que el ejemplar aquí reproducido es un calco escultórico en yeso que se encuentra en la ciudad de Buenos Aires (figura 1).

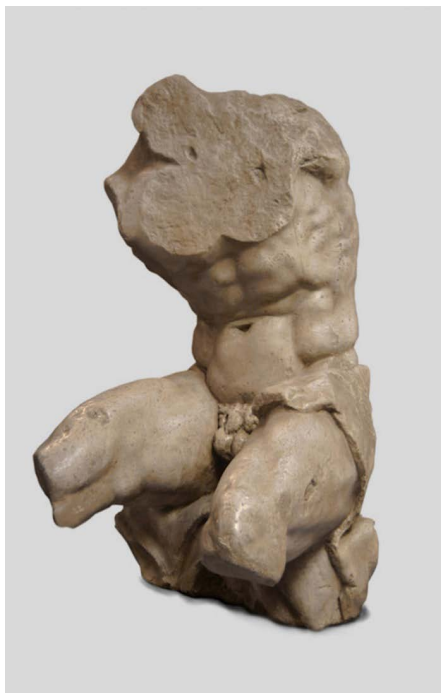


Figura 1. Leopoldo Malpieri (Roma), Calco del Torso Belvedere, yeso patinado.
Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Los calcos escultóricos gozaron de una popularidad ascendente desde el siglo XVIII hasta el fin del siglo XIX y el principio del XX. Hacia ese entonces, la demanda de reproducciones de yeso fue tal que se estableció una red internacional de talleres productores que instauraron una modalidad de consumo prácticamente mundial. El alcance geográfico de estos objetos varió desde Ontario hasta Buenos Aires, de Tokio a Santiago de Chile, de Liubliana a México D.F., en fechas relativamente similares.

El consumo de calcos estuvo fuertemente determinado por la implementación y consolidación de un modelo de enseñanza artística académica hizo que los calcos fuesen una herramienta pedagógica de vital importancia dentro del aprendizaje del dibujo a partir de la copia de modelos prestigiosos. Asimismo, los calcos tuvieron otras funciones, dado que su exhibición no estuvo restringida sólo a ámbitos educativos, sino que convivían en los museos junto con obras de arte originales, y también podían ser encontrados en otros espacios públicos y privados como exposiciones universales, talleres de artistas y ámbitos domésticos. Su consumo estuvo determinado por debates clave del momento que referían a la aspiración de una “elevación del gusto” y su consecuente “educación del gusto”.

No obstante, hacia la década de 1940, aquel paradigma comenzó a cambiar radicalmente y estas colecciones comenzaron a sufrir un destino diferente: gran parte de estos acervos se retiró de exhibición y se relegó al ámbito del depósito. El descuido y la falta de interés provocaron la destrucción y la pérdida de muchos ejemplares.¹ Recién en la última década, muchas de las instituciones que poseyeron calcos escultóricos han establecido un nuevo enfoque para con ellos, investigándolos, restaurándolos y exhibiéndolos nuevamente. Por esa razón, poner en foco estos objetos que están siendo redescubiertos luego de un largo período en el cual fueron considerados en términos peyorativos como “meras copias”, aspira a contribuir con un elemento clave hasta ahora prácticamente soslayado de la historia cultural del período.

¹ Sólo por nombrar un ejemplo notable, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York hacia 1908 poseía aproximadamente 2607 calcos en exhibición (Noble, 1959: 139). La colección comenzó a ser relegada al depósito de la institución en 1938 y en 1949, seguido de una política de donación de piezas a otras instituciones estadounidenses. Finalmente, hacia 2006, Sotheby's subastó un lote de 168 piezas restantes.

La presente investigación tiene como principal problemática la definición de los calcos escultóricos en clave histórica y teórica. En principio, se debe plantear una pregunta básica pero necesaria: ¿qué tipo de copia es un calco escultórico?, ¿cuáles son sus particularidades objetuales? Y más aún, ¿cómo estas han sido determinadas históricamente?

El objetivo general de este trabajo es analizar el proceso histórico de consolidación del estatuto del calco como copia, inserto en una serie de jerarquizaciones en relación con el resto de los objetos escultóricos y con otros dispositivos de reproducción. Nos referimos al “estatuto” del calco como copia a partir de la definición de la Real Academia Española del término como una “regla que tiene fuerza de ley”. Es decir, consideramos que el binomio calco y copia conformó una amalgama insoslayable, a punto tal que adquiere la validez de una ley. Que un calco posea estatuto de copia resulta de una compleja intersección de construcciones teóricas e historiográficas, determinaciones técnicas y condiciones históricas de circulación y consumo. En paralelo, se abordan las modalidades de producción y circulación de los calcos escultóricos entre finales del siglo XIX y principios del XX.

Estudios sobre calcos escultóricos

En general, los estudios sobre calcos escultóricos se han concentrado en la investigación y análisis de casos específicos de colecciones; sólo de forma más reciente ha aparecido una serie de textos que adoptan un enfoque dialógico entre colecciones y productores de calcos. Ricardo Mendonça ha analizado lo que él denomina una “red internacional de

intercambios de reproducciones artísticas” (2016: 100)² establecida a partir de la creación de talleres institucionalizados productores de calcos, proceso disparado por los saqueos napoleónicos de los Estados Papales en 1798 que provocaron el arribo de las más famosas esculturas de la Antigüedad al Museo del Louvre y la generación de su toma de molde para apoderarse del control sobre las copias de dichas obras de arte. La creación y la historia del taller de calcos del Louvre, el *Atelier de Moulage du Musée du Louvre*, en 1794, el primer *atelier* público, ha sido pesquisada por uno de los estudios pioneros sobre calcos escultóricos realizado por Florence Rionnet (1996). Si bien la autora tiende a la redacción de una crónica que privilegia la conformación de un relato histórico, la investigación llevada a cabo es de sumo valor por el carácter pionero de la documentación relevada. Rionnet analiza no sólo el devenir de la institución a partir del hincapié en la organización administrativa sino también los actores involucrados en el personal del taller y en la dinámica productiva de calcos a lo largo del siglo XIX.³

Por otro lado, Charlotte Schreiter, una de las más importantes especialistas en calcos escultóricos en la actualidad, ha investigado la misma problemática desde la conjunción del rol de los talleres internacionales con la idea de nación. Su capítulo “Competition, Exchange, Comparison. Nineteenth-Century Cast Museums in Transnational Perspective” (2014) pone en foco la circulación de calcos a partir de los debates del rol nacional del museo y las demandas que cada nación posea de auto-representación.⁴ Cabe destacar que este trabajo

² Nota aclaratoria: todas las citas bibliográficas en idiomas extranjeros son de traducción propia al español. Se opta por incluir la cita en su idioma original en nota al pie: “... an international exchange network for art reproductions”.

³ Sobre otros estudios de talleres de calcos cfr. Anderson (2015), Beauzac (2016), Disalvo (2011) y Malone (2016).

⁴ En la presente investigación, el cariz nacionalista atravesará la argumentación como una problemática, mas no será abordada de forma central.

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” (Schreiter, 2014: 43).⁵ Este ámbito será analizado en el tercer capítulo, pero por el momento cabe notar que la relevancia de las exposiciones universales es el hecho de que allí los calcos sirvieron como mercancías insertas en un sistema de comercialización que se complementaba con un contexto de exhibición. Este aspecto ha sido analizado por las inglesas Martina Droth (2004) y Kate Nichols (2013, 2015), quienes en sus estudios sobre la escultura inglesa han hecho hincapié en sus aspectos mercantiles y en su accesibilidad a un público amplio gracias a la instauración de contextos de exhibición como el Crystal Palace en Londres hacia mediados del siglo XIX. Esta breve reseña de textos los ubica como claves para el estudio de los calcos dado que, además de ser la investigación más reciente llevada a cabo en relación con nuestro objeto de estudio, tiene la ventaja de presentar una metodología dialógica entre múltiples casos para abordar la problemática del carácter comercial y productivo de los calcos.

Por otro lado, uno de los trabajos más relevantes y pioneros respecto del gusto por la escultura antigua lo constituye *Taste and the Antique* de Francis Haskell y Nicholas Penny (1981). Allí, los autores toman un amplio período temporal que abarca de 1500 a 1900, donde analizan el lugar de la escultura antigua en el ámbito artístico europeo desde la historia del gusto y la recepción. 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 número

⁵ “... shows that went beyond presentation in a museum context and gave visible form to the ambitions of each nation before an international public”.

de obras del periodo. 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 fue una parte esencial de la educación artística, determinada por la arraigada prescripción de la imitación de los antiguos.

En relación con el consumo de calcos escultóricos, Haskell y Penny estudian el caso de la colección de Francisco I en Fontainebleau como uno de los hitos en los cuales la Antigüedad clásica fue considerada como un canon anclado en obras específicas como el *Laocoonte* o el *Apolo Belvedere*. De esta forma, esta toma de calcos de un original fue esencial para la expansión geográfica de la apreciación de las más estimadas esculturas antiguas. No obstante, estas reproducciones fueron realizadas en bronce y en un contexto relegado a una esfera aristocrática, de modo que nos proveen la clave de que los inicios del coleccionismo de copias escultóricas estaban relegados a ámbitos especializados de acceso restringido. Más adelante, en el “Epílogo”, los autores indagan brevemente en torno al establecimiento de talleres de calcos como una de las formas de expansión de las obras antiguas que adquirió un carácter comercial. Proveían a un novedoso mercado educativo que, en ese entonces, fueron no sólo las academias, los talleres y los museos de arte, sino también otros ámbitos como universidades y otro tipo de museos.⁶ Lo destacable del estudio de Haskell y Penny es su enfoque metodológico, caracterizado por un perspicaz análisis y un exhaustivo rastreo de fuentes de época que dan cuenta de las ideas que se construyeron en torno a la Antigüedad como una marca de gusto, distinción cultural y social.

⁶ Sobre coleccionismo de calcos en universidades cfr. Lagrange (2017).

Francis Haskell es un autor fundamental para el estado de la cuestión, pero también porque es clave el abordaje dado a sus objetos de estudio y sus teorizaciones en torno a conceptos como el gusto y la tradición. Como historiador del arte, aportó un enfoque culturalista, ampliando el punto de vista metodológico con procedencias iconográficas, socio-lógicas, formalistas e históricas. Al mismo tiempo, evita el planteo de determinismos sociales como lo han practicado autores como Arnold Hauser y Friedrich Antal, de modo que se aleja de ese tipo de historia social del arte (Hobsbawm, 2000: 4). Haskell afirma: “Inevitablemente he sido forzado a pensar una y otra vez sobre las relaciones entre el arte y la sociedad, pero nada en mis investigaciones me ha convencido de la existencia de una ley subyacente que sea válida en toda circunstancia” (Haskell, 1971: xviii).⁷ Practicando una historia del gusto, como él mismo prefiere llamarlo, atribuye razones de índole histórica a las variaciones de este concepto, planteando así la relatividad de esta noción. La conceptualización de Haskell sobre la relatividad de la noción de “gusto” es así muy productiva para este trabajo, porque presenta un acercamiento metodológico al objeto de estudio que combina una dimensión histórica con la historia de la recepción y del gusto.

Sobre la temática de los calcos escultóricos en particular, también se destaca la compilación resultante del congreso *Plaster Casts: Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, celebrado en Oxford en 2007. En este se presenta una amplia gama de estudios referentes a la historia de los calcos, desde la Antigüedad hasta el presente, cotejando sus funciones, su coleccionismo y conservación. Pertinente con el presente trabajo es el destaque de la amplia circulación que alcanzaron a tener los calcos escultóricos entre los

⁷ “Inevitably I have been forced to think again and again about the relations between art and society, but nothing on my researches has convinced me of the existence of underlying laws which will be valid in all circumstances”.

siglos XVIII y XIX. Asimismo, una serie de capítulos englobados bajo una sección titulada “Casting nations: the national museum” (Frederiksen y Marchand, 2010) trata una serie de casos de formación de colecciones de calcos que permiten cotejar las funciones y modalidades de consumo particulares, pero al mismo tiempo extraer temáticas comunes y compartidas. Ya sea la Academia de San Carlos en México, el Victoria and Albert Museum de Londres, el Museo Nacional de Praga o el Auckland War Memorial Museum en Nueva Zelanda, la cantidad de museos de calcos o de colecciones que incluyeron estos objetos es significativa.

A estos enfoques debe sumarse otro conjunto de textos independientes que abordan casos particulares, que, como hemos notado, es la veta bibliográfica dominante de los estudios sobre calcos escultóricos. En primer lugar, se pueden destacar los trabajos referentes a casos dentro del siglo XVIII, un momento en el cual el consumo de calcos se vinculó con la realeza y comenzó a insertarse en relación con la institución de la academia. Un ejemplo de particular importancia es el de España y su peculiar relación con el pintor checo alemán Anton Raphael Mengs, tema tratado en el catálogo de la exhibición *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad* acaecida en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (2013). Mengs donó su colección de calcos a la institución y fue uno de los primeros en exaltar su uso como herramienta didáctica. Para un período posterior en España, se destaca el artículo “Bellezas prestadas: la colección nacional de reproducciones artísticas” de María Bolaños (2013) sobre la colección española en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Un interesante aporte de la autora es la idea de que los calcos escultóricos, al formar parte de un proceso de auge de museos de reproducciones en el siglo XIX, fueron de los pocos objetos que se fabricaron *ex nihilo* como piezas de exhibición, destinadas a un museo o academia, es decir, a un ámbito en donde su función era la

de ser contempladas y, cabe agregar, ser copiadas. No obstante, dicha afirmación se efectúa solo luego de un primer momento de comercialización, dado que la vida objetual de los calcos estuvo marcada por, en principio, una etapa de mercantilización y circulación.

Uno de los casos que merece más atención es el estadounidense, dada su importancia dentro de los estudios de historia del arte norteamericano del siglo XIX y su potencial de establecer un diálogo con casos como el de Buenos Aires y otras ciudades latinoamericanas. En numerosos estudios se ha analizado y reseñado la historia de las colecciones de calcos de algunas ciudades estadounidenses.⁸ En general, estos adoptan un enfoque histórico descriptivo de la cronología de diferentes colecciones de Estados Unidos, pero a su vez hacen especial hincapié en las funciones y usos que estos objetos tuvieron. Los calcos fueron un dispositivo estratégico en la formación de un corpus ordenado cronológicamente de la historia del arte dada la falta de un mercado de antigüedades disponibles y la necesidad de prevención de adquisiciones de falsos (Born, 2002: 8). Finalmente, la tesis de Lauren Kellog Disalvo titulada *The Aura of reproduction: Plaster cast collections at the 1904 Louisiana purchase exposition* (2011) merece una breve consideración en particular. Lo más relevante de este estudio es el cruce analítico entre los calcos y las nociones de originalidad y copia. 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. En este sentido la autora estableció: “Por lo tanto, a pesar del hecho de que los calcos escultóricos son reproducciones, la reproductibilidad estaba limitada sobre la base

⁸ Cfr. Born (2002), Disalvo (2011), Dyson (2010) y McNutt (1990).

de la accesibilidad restringida a los moldes de modo que imponía una jerarquía entre los productores de calcos” (Disalvo, 2011: 4).⁹

En síntesis, se puede afirmar que en este tipo de textos ha primado un abordaje de tipo histórico y descriptivo abocado a casos particulares. Como características generales en común, se desprende el hecho de que hubo un interés activo, muchas veces pensado en términos de necesidad, en la adquisición de calcos en donde ciertos agentes relacionados con las instituciones consumidoras tuvieron una injerencia decisiva en su formación, consolidación y exposición. Asimismo, en prácticamente todos los casos, las colecciones de calcos contienen muchos ejemplares, es decir que su consumo no estuvo marcado por la individualidad de la pieza sino por el conjunto; muchas veces los números que se consignan son entre los cien y hasta los mil o más ejemplares por institución. Y también, tuvieron como destino su exhibición acompañada de una función educativa (ya fuera para los estudiantes de arqueología o de bellas artes o para el público en general). La síntesis de este conjunto bibliográfico es de suma importancia porque a partir de su relevo se puede trazar una red mundial de consumo de calcos, que abarcó todo el siglo XIX y principios del XX. Asimismo, sirven de disparadores para pensar, de forma relacional, problemáticas nodales que atraviesan estos objetos como su originalidad, su valoración o su circulación masiva.

Mención aparte merece la bibliografía respecto del caso de ciudades latinoamericanas como Buenos Aires.¹⁰ En primera instancia,

⁹ “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”. Adicionalmente, el caso estudiado por esta autora presenta cruces concretos con el caso argentino al analizar el taller de calcos de August Gerber en Colonia que retomaremos más adelante.

¹⁰ Otro caso digno de mencionar es el de Santiago de Chile. El catálogo de la exhibición de *Tránsitos* llevada a cabo en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago en 2016, además

se debe consignar la bibliografía específica referente al caso de la colección de calcos escultóricos del Museo Nacional de Bellas Artes en el período circunscripto entre 1903 y 1931, así como al consumo general de calcos en Buenos Aires. En el ámbito nacional, hay una serie de estudios sobre el contexto de época, así como estudios específicos sobre la temática. Particularmente, las investigaciones de Laura Malosetti Costa son nodales para analizar las características del campo artístico de Buenos Aires en el momento de la formación de la colección de calcos escultóricos. En su libro *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (2001), la autora hace una exhaustiva indagación en torno a la llamada “Generación del ‘80”. Toma el período de 1876 a 1896 como el auge y crisis de un proyecto de civilización en torno a la constitución de un arte nacional y moderno a través de un didactismo volcado en la idea de formar el gusto del público, que se daría por el contacto con un arte “elevado” y la formación de instituciones que lo albergaran. Una de las hipótesis afirma que la aspiración de pertenencia a una dimensión mundial del arte y los contactos que se dieron con el arte internacional fueron una vara de legitimación (Malosetti Costa, 2001: 17). Dentro de este panorama, la figura de Eduardo Schiaffino resulta esencial, dado que “... se articula, a lo largo de todo el período, con los proyectos que fueron sostenidos desde diversos sectores de la actividad artística e intelectual para formar y orientar el “gusto artístico” en Buenos Aires” (2001: 165). Este trabajo ha sido pionero en la investigación de la formación del campo artístico argentino y, si bien en su marco temporal no abarca el período a estudiar en la presente investigación,

de realizar un estudio crítico e histórico de la colección chilena, presenta los resultados de investigación de un proyecto de rescate, catalogación y restauración del acervo de calcos escultóricos (Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, 2016). También, cabe destacar 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.

es esencial para comprender las decisiones y estrategias llevadas a cabo por un agente como Schiaffino a la hora de administrar la gestión del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Asimismo, las investigaciones de Malosetti Costa han sido esenciales para el análisis de la modernidad artística en Latinoamérica y han servido como punto de partida de otros conceptos como el de “modernidad global” planteado recientemente por María Isabel Baldasarre (2015) y aplicado al desarrollo del ámbito artístico en Buenos Aires, el cual será abordado en el tercer capítulo.

Sobre la colección de calcos en particular, Patricia Corsani es una de las primeras investigadoras que configuró la historia de la colección de calcos escultóricos conformada por Schiaffino a través de una recopilación de fuentes esenciales para la profundización en la temática. En su artículo “Eduardo Schiaffino y el museo de los sueños: La ‘Sección de Escultura Comparada’ del Museo de Bellas Artes” (2004), releva los primeros viajes de Schiaffino a Europa para la compra de calcos entre 1903 y 1905 y el traslado de la colección al Pabellón Argentino en 1909. Allí, la autora pone en primer plano la función pedagógica de los calcos como su principal móvil de adquisición.¹¹

A continuación, Corsani, junto con el equipo de investigación del Museo Nacional de Bellas Artes, participó en la compilación de artículos en torno a la exhibición Memoria de la Escultura 1895-1914 en el año 2013. Este catálogo reúne artículos referentes al coleccionismo de escultura en los principios de la formación del acervo del museo. El artículo de Corsani, “Educar, difundir, conservar. Eduardo

¹¹ En otro escrito sobre el zoológico de Buenos Aires, Corsani (2003) comenta el uso público que tuvieron algunos calcos, tomando el caso específico del Jardín Botánico como una forma de acceder al arte por parte del público y así, “educar” y “elevar su gusto”. Es destacable la presencia de los calcos en contextos ajenos al museo-academia que, en este caso, pueden ser pensados como una extensión de la idea de educación del pueblo al espacio urbanístico en el cual la ciudad pasa a ser un gran espacio educativo (Piccioni, 2001).

Schiaffino y la escultura argentina en el Museo Nacional de Bellas Artes (1895-1910)” (2013), profundiza en torno a la relación entre arte y educación como una de las misiones sociales de la institución. Ese mismo catálogo contiene uno de los estudios más profundos realizados en torno a la cronología de la colección de calcos que se titula “Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor” (Melgarejo, 2013). Allí, su autora hizo hincapié en la instancia de adquisición por parte de Schiaffino y exploró los vínculos comerciales en relación con estos objetos, haciendo una reseña de los talleres internacionales consultados. La misma autora, en otro artículo (2011), desplazó el foco de atención a los criterios curatoriales y museográficos que guiaron a Schiaffino en la organización de la Exposición Adquisiciones en donde se exhibieron los calcos adquiridos.¹²

Hacia una teorización sobre los calcos escultóricos

Como ya se ha notado, los conceptos de copia y reproductibilidad serán los ejes nodales que articularán el contenido de esta investigación.

Dichas nociones se han planteado en términos de problemáticas a lo largo de la consolidación de la disciplina de la historia del arte. Esta ha tendido a establecer un parámetro de análisis y valoración que se fija en la categoría de la obra de arte única y original. Por ende, en principio, es menester abordar estas concepciones desde un enfoque historiográfico que señale las razones históricas que han establecido

¹² Finalmente, cabe mencionar algunos estudios que se han realizado en relación con la colección de calcos de la Escuela Superior de Bellas Artes reunida por Ernesto de la Cárcova hacia 1927. Osvaldo Fraboschi (1998) realizó un informe patrimonial con una primera aproximación a la historia de la colección. Por otro lado, también *cfr.* Gallipoli (2016a).

lo que denominamos una “cultura de los originales” y cómo han afectado la valoración y el estatuto de copia de los calcos escultóricos. Esto será analizado a lo largo del primer capítulo a través de una serie de autores, entre los cuales destaca la crítica e investigadora de arte estadounidense Rosalind Krauss, quien ha sido una de las referentes que ha abordado explícita y programáticamente la cuestión de la copia a lo largo de sus escritos. Si bien las teorizaciones de Krauss serán explicitadas en el primer capítulo, cabe introducir que parte de su trabajo se ha concentrado en la reproductibilidad de la escultura a través del análisis de la obra del escultor francés Auguste Rodin.¹³ Krauss se yergue así como un antecedente clave de una serie de textos que se han ocupado de la copia escultórica, entre los cuales vale la pena también mencionar los estudios de Walter Cupperi (2014), quien se ha concentrado en el arte premoderno y los volúmenes *Sculpture and its reproductions* (Hughes y Ranfft, 1997) y *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike* (Bartsch, 2010).¹⁴ Estos estudios dan cuenta de que “la autenticidad como noción se vacía a medida que uno se acerca a medios que son inherentemente múltiples” (Krauss, 1985: 152).¹⁵ Ante estos casos, las y los autores optan por la elección metodológica de adoptar parámetros de análisis específicos que reconozcan que las copias están implicadas en un “proceso de transformación de múltiples capas” (*multilayered process of transformation*) (Bartsch, 2010: 27).

¹³ Para un análisis sobre las reflexiones de Krauss sobre Rodin, la reproductibilidad y el yeso, cfr. Gallipoli (2016b).

¹⁴ El libro de Hughes y Ranfft, a pesar de reconocer como postura metodológica la hipótesis de que la reproductibilidad es un concepto fundamental para el estudio de la escultura a pesar de haberse mantenido marginado en la historia del arte occidental (1997: 5), no posee ningún capítulo dedicado a los calcos escultóricos. Por su parte, *Das Originale der Kopie...* tampoco incluye un capítulo especializado en calcos, pero una de sus editoras es Charlotte Schreier.

¹⁵ “... authenticity empties out as a notion as one approaches mediums which are inherently multiple”.

Una vez analizada la categoría de copia desde un enfoque historio-gráfico, en el segundo capítulo nos concentraremos en el concepto de reproductibilidad a partir de un análisis histórico de la concepción técnica y productiva del calco y la materialidad del yeso. El hecho de que un calco se produzca a través del moldeado de una matriz que entra en contacto con la escultura a reproducir presenta ciertas particularidades teóricas que han sido centrales en el libro *L'empreinte* de George Didi-Huberman (1997), que será analizado en profundidad en el mencionado capítulo. No obstante, por el momento, cabe mencionar que a lo largo de sus reflexiones, los calcos de otras esculturas no son tomados como objeto de estudio central, sino que, antes bien, se concentra en los calcos del natural, esto es, aquellos objetos que derivan de la toma de molde de una parte del cuerpo. El tema central en Didi-Huberman es el contacto entre materia y material. Según él, es un contacto entre una sustancia escultórica casi natural (el yeso, la arcilla) —o primitiva, diría él— con un material corporal. Así, cabe pensar qué transposiciones teóricas y analíticas se deben realizar cuando la cuestión del contacto se traslada a un cuerpo artístico, una obra de arte, que entra en contacto con la materialidad del yeso durante la toma de molde para producir una reproducción. Asimismo, a partir de Didi-Huberman será inevitable la problematización del concepto de aura del filósofo alemán Walter Benjamin. Si bien el emblemático texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936) se concentra en los cambios en los regímenes de percepción a partir de la modernidad y la aparición de la fotografía y el cine, la idea de la “atrofia del aura” se ha arraigado y traspolado como una concepción peyorativa de la copia, lo cual deberá ser cuestionado y analizado con mayor detenimiento.

Una tercera cuestión teórica para plantear en el tercer capítulo es la puesta en circulación de los calcos escultóricos y cómo la reproductibilidad contribuyó al establecimiento y difusión de una red

internacional de consumo. Al momento de pensar las herramientas metodológicas que posee la historia del arte para poder analizar críticamente la circulación geográfica de los calcos escultóricos, cabe comenzar por reseñar las recientes perspectivas globales¹⁶ y evaluar su utilidad metodológica. En relación con el presente trabajo, este pretendido alcance global del arte se analizará desde una inversión de la ecuación: si el *world art* pretende que casi toda manifestación humana sea analizada en tanto arte, aquí la pregunta pasa por los modos de infiltración del arte más occidental y canónico en una serie de sociedades. La pregunta de investigación se desplaza hacia ¿qué sucede cuando no se trata de analizar las manifestaciones de otras

¹⁶ Recientemente, han surgido las concepciones de *global art*, *world art* y *global art history*. Conviene comenzar por distinguir los conceptos entre sí a pesar de que en una primera aproximación se los puede considerar intercambiables o sinónimos. Hans Belting (2009), 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 segundo término, relaciona el concepto de *world art* al planteo de André Malraux (1974) del “museo sin paredes”, que significa concebir el arte de todas las edades de la historia como la herencia de la humanidad empero contenido por el marco institucional del museo occidental. El problema de este enfoque es que adopta una amplia definición de aquello que es considerado arte y analiza una gama de objetos de todo tiempo y lugar bajo esta perspectiva. En la introducción al *Atlas of world art*, John Onians, uno de los precursores de *World Art Studies* en la Universidad de East Anglia, afirma que el arte es la actividad humana con el registro más viejo y amplio (2004: 10). De este tipo de definiciones surge una limitación en relación con una pretendida disolución de recortes y un ambicioso alcance global (espacial y temporal) que ha sido criticado por autores como Thomas DaCosta Kaufmann (2015) y Hans Belting (2009), quien indica que se relaciona una “noción occidental de arte” con una producción multiforme a la cual se le aplica la categoría de arte de forma arbitraria (Belting, 2009: 4) y que deriva en una especie de apropiación estética de objetos como “forma pura” (2009: 4). Si bien los *World Art Studies* visibilizan una serie de manifestaciones temporales y geográficas que hacen resurgir debates sobre el colonialismo y la repatriación de objetos artísticos, hoy, dice Belting, *world art* es sinónimo de la herencia artística a escala universal, pero que a su vez ha sido estandarizada en algún punto bajo las premisas de la museografía occidental. No obstante, el enfoque ha adoptado un carácter multidisciplinario que oscila desde la neurociencia hasta la antropología, que han moldeado su especificidad de estudio para abordar temas como las tempranas manifestaciones artísticas de la humanidad (el origen del arte), la comparación intercultural del arte en diferentes contextos y la interculturalización de las artes (Zijlmans y Van Damme, 2008).

sociedades sino los mecanismos sobre los cuales circuló el arte más canónico en aquellas sociedades?, y ¿se puede reducir esta circulación en términos de hegemonía entre centros y periferias? Como se notará, la red de calcos que se estableció hacia finales del siglo XIX y principios del XX desborda esta linealidad por el hecho de que se dio una suerte de equilibrio entre una oferta y una demanda, entre las cuales cada una de las partes ejerció una agencia activa.

El historiador del arte estadounidense Thomas DaCosta Kaufmann ha reflexionado sobre el concepto de “lugar” y la geografía del arte a partir de una deconstrucción historiográfica de cómo el espacio se ha conformado como categoría analítica de valor en su ya emblemático libro *Toward a geography of art*. Allí resume que:

Lejos de estar resueltas, las consideraciones geográficas son todavía debatidas. Involucran cuestiones tales como cómo el arte se relaciona con, se determina por, o determina —o es afectado por o afecta— el lugar en el cual se hizo, cómo el arte se identifica con la gente, la cultura, la región o el Estado; y cómo el arte en varios lugares se interrelaciona, a través de difusión o contacto. Levantan preocupaciones sobre cómo delimitar áreas de estudio tanto espacial como cronológicamente. (2004: 7-8)¹⁷

En este sentido, resulta fructífero tomar algunas herramientas de la metodología de análisis propuestas por la *global art history*, que, a grandes rasgos, se concentra en el desarrollo de fenómenos artísticos de alcance mundial e interrelacionados entre sí en el presente y el

¹⁷ “Far from being resolved, geographical considerations are still debated. They involve such issues as how art is related to, determined by, or determines —or is affected by or affects— the place in which it is made; how art is identified with a people, culture, region, nation or state; and how art in various places is to be interrelated, through diffusion or contact. They raise concerns about how areas of study are to be delimited, spatially as well as chronologically”.

pasado reciente (Zijlmans y Van Damme, 2008: 3).¹⁸ El caso de los calcos escultóricos se presenta como un ejemplo adecuado para pensar los alcances metodológicos de estas propuestas dado que se trata de la circulación de un mismo objeto (el calco del *Apolo Belvedere*, el de la *Venus de Milo*, el del *David* de Miguel Ángel, etcétera) que se encuentra en múltiples escenarios geográficos en un periodo de tiempo sincrónico. El relevamiento bibliográfico de casos de colecciones de calcos de diversas locaciones revela que hay determinadas características y problemáticas que atraviesan la circulación de estos objetos, de modo que es pertinente plantear como pregunta de investigación las condiciones y las modalidades de los flujos que se establecieron.

El denominado *global turn* (Gerritsen y Riello, 2016: 2) y el aumento de las investigaciones con referencias a lo global que desafíen los límites de lo nacional como marco operativo teórico han derivado en que la *global art history* desemboque en una reflexión sobre la propia disciplina y sus métodos. Los propios trabajos de investigadores como James Elkins han llevado al desarrollo de una metodología cuantitativa, en donde por ejemplo el análisis del lugar de la historia del arte en ciertos países se coteja con el indicador de la cantidad de revistas especializadas que publica cada país o el lugar canónico de un artista lo determina a partir del relevo de la cantidad de veces que el nombre es citado en una determinada base de datos (Elkins, 2007a).

¹⁸ También hace hincapié en la disciplina de la historia del arte en tanto global, de allí su foco en las metodologías de la disciplina. El historiador del arte y crítico estadounidense James Elkins ha dedicado una parte de sus investigaciones a reflexionar sobre la historia del arte como disciplina global. Desde su contundente toma de posición ante el canónico *The story of Art* de Ernst Gombrich (1950) con la publicación de su *The stories of art* (2000), el autor ha planteado una visión crítica sobre los límites de la disciplina y la forma de expandirlos. Al considerar si la historia del arte es o puede ser una disciplina global (2007b), considera que se debe pensar en un campo que, a pesar de que varíe en cuanto a su temática y su locación, sus supuestos, propósitos, conceptos críticos y formas narrativas se mantengan constantes alrededor del mundo. En consecuencia, alguien que estudie historia del arte en Austria influya a quien la estudie en Ecuador en relación con las problemáticas planteadas y los métodos de resolución y reflexión (Elkins, 2007b: 21).

Este aspecto se yergue como una potencial herramienta metodológica a ser utilizada dado que, en primer lugar, para la demostración de la existencia de una red global de consumo y producción de calcos, es necesaria la confección de listas con las instituciones alrededor del mundo que tienen colecciones de calcos. Gracias a internet y la existencia de sitios especializados, como la asociación sin fines de lucro plastercastcollection.org, se ha facilitado enormemente la tarea al confeccionar una base de datos con instituciones actuales e históricas que poseen y han poseído calcos. Sin embargo, toda metodología cuantitativa debe estar enmarcada en un análisis cualitativo que interprete los datos resultantes con cautela y de cuenta de sus sesgos, por más objetivos que parezcan a primera vista. Dado lo antedicho, las metodologías propuestas serán funcionales a nuestra investigación, pero al mismo tiempo se deberán complementar con otros parámetros de análisis crítico.

Por otro lado, para dar cuenta de la miriada de trayectorias que los calcos escultóricos han tenido, conviene utilizar la metáfora de una red en operación como una forma de conceptualizar una serie de relaciones entre objetos que actúan como mercancías y sus interacciones a partir de sus usos, tránsitos e ingresos en diversos espacios de recepción que a su vez los re-significan (Byrne, Clarke, Harrison y Torrence, 2011).¹⁹ Así, es menester adoptar una perspectiva metodológica en donde hace falta:

¹⁹ Uno de los periodos cronológicos que ha sido una arena de investigación muy fructífera en términos de aplicación de la categoría de red como análisis ha sido la modernidad temprana desde el siglo XVI en adelante a través del estudio de los itinerarios de productos y objetos artísticos en el colonialismo europeo transatlántico (Farago, 2010; Gerritsen, 2014; Gerritsen y Riello, 2015 y 2016). Anne Gerritsen y Giorgio Riello han caracterizado este momento como uno de expansión de un creciente flujo regular de mercancías comercializadas al por mayor a través de vastas distancias (2016: 4); dinámica económica que tendrá una absoluta consolidación y auge hacia fines del siglo XIX, especialmente luego de la aparición de las ferias universales y una serie de nuevos mecanismos de comercialización como la tienda departamental.

Ver los objetos como mercancías comercializables que se movieron de A a B no es suficiente; para entender lo que aquí está en despliegue, tenemos que identificar las “cosas” como objetos globales y rastrear sus trayectorias, para que veamos la acumulación de significado que los objetos adquieren a medida que viajan. Para ver los objetos como cosas con vidas globales, necesitamos un repertorio de herramientas disciplinares, metodológicas y conceptuales, como para aproximarse a una variedad de conocimientos disciplinares y metodológicos, desde la historia del arte, la arqueología y la antropología hasta la literatura y los estudios históricos, especialmente la historia global. (Gerritsen y Riello, 2015a: 8)²⁰

Este tipo de concepciones teóricas explicitan vínculos con otras disciplinas, en especial con la antropología y la arqueología. La interdisciplinariedad con la arqueología para investigar los flujos objetuales ha derivado en el planteo 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 indio Arjun Appadurai (2013). Citado como uno de los antecedentes teóricos básicos (Byrne *et al.*, 2011; Gerritsen y Riello, 2016; Gosden y Marshall, 1999), Appadurai se propone analizar el valor económico de las cosas en movimiento y en circulación a 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

²⁰ “... viewing objects as traded commodities that have been moved from A to B is not enough; in order to understand what is on display here, we need to identify the ‘things’ as global things and trace their trajectories, so that we see the accumulation of meanings that objects acquire as they travel. To see the objects as things with global lives, we need a repertoire of disciplinary, methodological and conceptual tools, so as to draw on the variety of disciplinary and methodological insights, from art history, archaeology and anthropology to literature and historical studies, especially global history”.

(2013: 17). Estas vidas sociales están íntimamente ligadas a sus condiciones y contextos de intercambio, dado que el autor se enfoca en el grado de intercambiabilidad de los objetos, por ejemplo “cuando es socialmente apropiado de intercambiar cerdos por dinero o cerdos por conchas marinas valiosas” (Gosden y Marshall, 1999: 174).²¹ La particularidad de este grado de intercambio es que es sumamente variable, dado que un objeto puede ingresar y abandonar la categoría de “mercancía” dependiendo de su vida social. En este aspecto es que la conceptualización de Appadurai resulta fructífera en relación con los objetos artísticos en general y los calcos en particular. Nuevamente, el indicador que define el intercambio es el contexto:

Las subastas acentúan la dimensión de mercancía de objetos (como las pinturas) de una forma que podría ser vista como profundamente inapropiada en otros contextos. El escenario de un bazar fomenta de forma más probable el flujo de mercancía, de una manera que un entorno doméstico no lo haría. La variedad de dichos contextos, dentro y a través de las sociedades, provee un vínculo entre el ambiente social de una mercancía y su estado temporal y simbólico. (Appadurai, 2013: 15)²²

Enfatizar la categoría de mercancía de los calcos desde esta perspectiva permite reforzar la hipótesis sobre su problemático carácter

²¹ “... when it is socially appropriate to exchange pigs for money or pigs for shell valuables”. 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 (2013: 13). 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 sin siquiera estar sujeto a tránsitos ni intercambios, situación que suele suceder en los contextos museísticos.

²² “Auctions accentuate the commodity dimension of objects (such as paintings) in a manner that might well be regarded as deeply inappropriate in other contexts. Bazaar settings are likely to encourage commodity flows as domestic settings may not. The variety of such contexts, within and across societies, provides the link between the social environment of the commodity and its temporal and symbolic state”.

artístico dado su estatuto de copia, y habilita a pensar los itinerarios de estos objetos a través de diversos contextos y cómo estos afectan su valor y recepción. Finalmente, un interesante referente teórico para considerar es el referido a las nociones de la biografía objetual (*object biography*) —una de las derivaciones metodológicas de los planteos inaugurado por el volumen de Appadurai— y la de las vidas globales de las cosas (*the global lives of things*) llevado a cabo por Gerritsen y Riello (2016).²³ Ambos planteos tienen en común el hincapié en la objetualidad y la consideración por la cultura material puesta en uso y en circulación.

La biografía objetual es un concepto desarrollado por el antropólogo chino radicado en la University of Pennsylvania, Igor Kopytoff, quien escribió el capítulo “The cultural biography of things: commoditization as process” en *The social life of things* (2013). La novedad de esta publicación radicó en el hecho de volver a mirar las cosas y en otorgar un nuevo tipo de relevancia al material y la materialidad, la producción de objetos y su circulación. En verdad, la biografía objetual es un método que se ha empleado por largo tiempo en la historia del arte. Cabe pensar en la sección de procedencia de las entradas de los catálogos razonados y en los criterios museológicos de compilación de información de las obras de arte, en donde se documentan los recorridos que cada pieza ha tenido a lo largo de su historia. No obstante, lo esbozado por Kopytoff en el marco de lo planteado por Appadurai se enfoca en la intersección entre el objeto, sus usos, sus intercambios y tránsitos, en suma, todo aquello que aporte y conforme a su vida social y cultural. Más allá del profuso uso de metáforas organicistas, este método propone pensar a los objetos como dinámicos y dotados de agencias que se activan y desactivan en

²³ Este enfoque es entendido como una intersección entre la historia global y la cultura material (Gerritsen y Riello, 2016: 23).

función de ciertos usos sociales que trazan una serie de expectativas en relación con ellos.²⁴

Para nosotros, una biografía de una pintura de Renoir que termina en un incinerador es tan trágico, a su manera, como la biografía de una persona que termina asesinada. Eso es obvio. Pero hay otros eventos en la biografía de los objetos que expresan significados más sutiles. ¿Qué pasaría con un Renoir que termina en una colección privada e inaccesible? ¿O uno tumbado abandonado en el sótano de un museo? ¿Cómo nos sentiríamos de inclusive otro Renoir yéndose de Francia a los Estados Unidos? ¿O a Nigeria? Las respuestas culturales a dichos detalles biográficos revelan una masa enredada de juicios estéticos, históricos, e inclusive políticos, y de convicciones y valores que conforman nuestras actitudes ante objetos etiquetados como “arte”. (Kopytoff, 2013: 67)²⁵

En este sentido, un objeto puede tener varias vidas, nace en su producción, se involucra en ciertas relaciones sociales, acumula historias e incluso puede morir por un periodo de tiempo antes de volver a nacer (Joy, 2009). Trazar una biografía de objeto significa por ende poner en relación una serie de saltos en el tiempo que no son necesariamente lineales, sino que varían en función de la activación de sus usos o valoraciones. La ventaja metodológica es que se puede analizar cualquier punto de la biografía objetual y pensar de manera crítica

²⁴ A su vez, es un enfoque que entra en diálogo con la antropología y la arqueología. Esto lo ha remarcado Jody Joy en un artículo sobre la biografía objetual en la revista académica *World Archeology* en donde reconoce la distinción de los enfoques biográficos antropológicamente inspirados e historias de vidas objetuales arqueológicas (Joy, 2009: 542).

²⁵ “To us, a biography of a painting by Renoir that ends up in an incinerator is a tragic, in its way, as the biography of a person who ends up murdered. That is obvious. But there are other events in the biography of objects that convey more subtle meanings. What of a Renoir leaving France for the United States? Or for Nigeria? The cultural responses to such biographical details reveal a tangled mass of aesthetic, historical, and even political judgments, and of convictions and values that shape our attitudes to objects labeled ‘art’”.

los silencios de información que suelen darse durante la “muerte” de un objeto. Por otro lado, una de las derivaciones de aplicación de estas concepciones ha sido la idea de *global lives of things*. Autores como Giorgio Riello, Anne Gerritsen o Claire Farago han pensado los tránsitos de mercancías de la modernidad temprana al analizar flujos de circulaciones coloniales.²⁶ “Lejos de ser simplemente ‘ítems de consumo’, representaban tanto ficcionalmente como en forma concreta (es decir, materializaban) espacios, pueblos y ambientes lejanos” (Gerritsen y Riello, 2015: 117).²⁷ En este sentido, este tipo de casos de estudio están caracterizados por ser intercambiables en un ámbito mercantil relacionado con la utilidad y el consumo. Como se verá en el tercer capítulo, cotejar estos aspectos permitirá abrir una arista de análisis para pensar los calcos como objetos que son mercancías. Además, se puede pensar qué tipo recepción podía generar un espacio con calcos en exhibición como las cortes arquitectónicas del South Kensington Museum en Londres (*cf.* primer capítulo), o la cortes griega y romana en el Crystal Palace de Sydenham, o inclusive la exhibición de calcos en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires luego de los festejos por el Centenario de Buenos Aires (*cf.* tercer capítulo). En resumen, la combinación de los enfoques de *global lives of things* y la biografía objetual permite estudiar la circulación de los calcos escultóricos tanto desde sus tránsitos globales como desde su propia objetualidad material.

²⁶ Farago por ejemplo, analiza un marfil encargado por portugueses a un artista capi como un tipo de *objet d'art* temprano producido para la exportación (2010: 22). Por otro lado, Gerritsen y Riello han analizado la circulación de bienes como el algodón y la porcelana pero desde una novedosa perspectiva que coteja la posesión con los espacios imaginarios que éstos objetos creaban y evocaban (2015: 112) gracias a la existencia de lo que ellos denominan como un “imaginario global”. Un contenedor de porcelana no es concebido simplemente desde el polo de su producción y su subsiguiente tránsito sino también desde los espacios evocados en su consumo. Así, múltiples geografías entran en un contacto relacional a partir de un mismo objeto.

²⁷ “Far from being simply ‘items of consumption’, they represented both in fictionalized and in concrete form (i.e. they ‘materialized’) far away spaces, people and environments”.

La reunión de una colección de calcos escultóricos implicaba suprimir las distancias y las imposibilidades o dificultades de posesión de originales; permitía construir artificialmente un relato del arte ordenado y coherente que daba cuenta de los desarrollos artísticos a través de diversos estilos y escuelas. La presente investigación se concentrará en la vida objetual previa del calco puesto en uso en ámbitos artísticos y educativos para analizar su estatuto de copia en relación con su producción y circulación hacia fines del siglo XIX y principios del XX. De esta forma, los calcos escultóricos no se yerguen como meras sombras de un emulado original, sino que se establece la posibilidad de analizarlos de forma tal que se independicen en cierta medida de aquello que replican.

En forma sintética, el primer capítulo aborda la problemática historiográfica de la definición del concepto de *copia* en la historia del arte y su contracara de la exaltación de la categoría del *original* como una de las valoraciones por antonomasia de la disciplina. A partir de este análisis, se plantea la definición del estatuto de copia de los calcos escultóricos, un tipo de reproducción que se aleja de la idea de “falso” y que lidia con diversas especificidades objetuales que deben ser cotejadas.

El segundo capítulo se concentra en los aspectos históricos relativos a la técnica productiva de los calcos escultóricos y la materialidad del yeso. Se dedica al recorte temporal y geográfico de Francia en la segunda mitad del siglo XIX dado que allí se consolidó una importante industria yesera que permite la descripción de la cadena productiva, desde la extracción del material en las canteras hasta la venta de los calcos una vez manufacturados. La historicidad del caso de estudio se complementa con la cuestión teórica de la valoración de una labor en principio caracterizada como reproducción mecánica cuyo aspecto esencial es el contacto entre el original a reproducir y la matriz que

sirve de molde e inaugura una cadena de reproductibilidad. Por esa razón, se analiza el concepto de *contacto* a partir de Didi-Huberman.

Finalmente, el tercer capítulo trata sobre los calcos puestos en circulación en tanto mercancías. Allí se ponen en juego los aportes de los enfoques de la biografía objetual y las vidas globales de las cosas para analizar el caso de estudio específico de la *Victoria de Samotracia*. Este caso provee la particularidad de ser una escultura cuya consolidación como obra maestra se dio en paralelo con el auge de la circulación de calcos escultóricos, de modo que permite pensar las redes que se establecieron a partir de una obra en concreto y cómo estas contribuyeron a consolidar la construcción de una obra de arte canónica.

Capítulo 1

La ruta teórica

La “cultura de los originales” y una historiografía de la copia¹

*Un objeto que no ha suscitado ninguna copia,
que no ha sufrido ninguna transformación,
que no ha engendrado ninguna falsificación
es un objeto muerto.*

Pastoureau (1991: 17)

Un paneo de cámara muestra la entrada a una sala de museo, y rodea una escultura que rápidamente se halla disminuida ante la presencia de una monumental *Columna de Trajano* (figura 2).

¹ Una versión resumida que se concentra en el ejemplo del *David* se publicó como “David entre yesos y falsos. Definiendo calcos escultóricos como copias” (Gallipoli, 2021).



Figura 2. Álex de la Iglesia (director), fotograma de película *Los crímenes de Oxford*, 2008 (01:38:00).

Se trata de la película *Los crímenes de Oxford* y el *setting* de la escena es el actual Victoria and Albert Museum de Londres. Allí, el personaje de Martin se encuentra con el profesor de lógica Arthur Seldom, luego de lo que parecía ser la resolución de una serie de asesinatos en Oxford. A continuación, a medida que la cámara pasea por la atiborrada sala, el profesor vocifera:

Esta es la colección de falsos más grande del mundo. Ni siquiera Miguel Ángel podría distinguir este David de su original. La columna de Trajano, creemos que está en Roma, y estamos seguros que esta es un simple calco de yeso. Me siento tranquilo aquí. Nadie trata de engañarme. En efecto Martin, este es el lugar que contiene lo más verdadero del planeta entero. Tenemos una verdad absoluta: todo es falso. Fuera de estas paredes, nadie está seguro de nada. (De la Iglesia, 2008: 01:38:00)²

² De la Iglesia, Álex, et al., *The Oxford Murders*. España, Reino Unido, Francia, Telecinco cinema, Tornasol films, La fabrique de films, 2008. Hora 1, minuto 38. "This is the largest collection of fakes in the world. Not even Michelangelo could distinguish this David from his own. Trajan's Column, we believe it to be in Rome and we are sure that this a mere plaster cast. I feel at

A los fines de la trama, resulta un guiño irónico el hecho de que esta sea la escena en donde finalmente se revela la identidad del asesino. Rodeados de “falsos”, y ante la supuesta verdad absoluta, se devela la verdad de los hechos. Por otro lado, a los fines de la presente investigación, resulta elocuente utilizar este episodio como disparador para comenzar a analizar una serie de premisas sobre los objetos aquí mostrados ya que son nuestro objeto de estudio. En principio, hay un gran equívoco en las palabras de Arthur: los personajes no están ante falsos, sino ante copias de calcos escultóricos.

La colección que se muestra en la película es parte del acervo de calcos escultóricos que posee el Victoria and Albert Museum, que fue fundado en 1852 como el Museum of Manufactures, con el fin inicial de ser utilizado para el estudio del diseño en Marlborough House. Luego, en 1857, la institución se trasladó a South Kensington, locación que hizo que a partir de ese entonces fuese conocido popular y oficialmente como South Kensington Museum.³ Desde sus inicios hubo calcos escultóricos como parte de la colección del museo y, ante la necesidad de un espacio de exhibición adecuado, se inauguraron en 1873 las dos monumentales salas denominadas las Cortes Arquitectónicas, una de las cuales es la actual sala 46a, en donde se filmó esta escena durante el 2008 mientras se encontraba cerrada al público en restauración y refacción hasta 2014. El diseño arquitectónico y decorativo de 1873 fue novedoso por su gran tamaño, el contraste de color entre las paredes rojas y verde oliva y la ornamentación en yeso; como se puede observar en una acuarela anónima realizada probablemente durante el montaje de la sala dada la falta de varias piezas que luego serían allí exhibidas (figura 3).

ease here. Nobody tries to deceive me. In fact Martin, this place holds the upmost truth in the entire planet. We have an absolute truth: everything is false”.

³ Para una historia más detallada del museo cfr. Bryant (2011) y Robertson (2015).



Figura 3. Anónimo, *vista del interior de la corte arquitectónica occidental en el Victoria and Albert tomada desde la Galería Sur, fines del siglo XIX, acuarela.* Victoria and Albert Museum, Londres (© Victoria and Albert Museum, London).

Este diseño fue en general halagado, pero también criticado por “ofrecer un desafío a cada principio conocido de composición y color” (“South Kensington Museum. The New Architectural Court”, 1873: 276),⁴ como afirmó una reseña de la época de la reconocida revista *The Art Journal*, que comparó al lugar con una sala de bazar

⁴ “... to bid defiance to every known principle of composition and colour”.

o de feria.⁵ Allí, desde el principio, se encontraron algunos de los calcos más destacados de la colección como el *Pórtico de la Gloria* de la Catedral de Santiago de Compostela,⁶ que el mencionado artículo calificó como “una gloria para el museo”, y la monumental *Columna de Trajano* que se muestra tanto en la escena de la película como en la acuarela. A pesar de la gigante escala de la sala, la pieza debió ser dividida en dos para ser exhibida: “El objeto central de una división —un calco de la *Columna de Trajano*— en verdad forma dos objetos, o porciones de una columna. Estas empujéñen las proporciones de todo lo demás, e inclusive su estructura misma” (*Ibidem*, 1873: 276).⁷ Mientras que la reseña de *The Art Journal* desdeñó la “manía arquitectónica por la exageración en tamaño”, el escritor John Hungerford Pollen notó esta particularidad en términos positivos:

Muchos de los objetos contenidos en esta corte, e.g. el calco de la columna de Trajano, que tiene el tamaño del original, no podrían ser mostrados en cualquier edificio de las proporciones ordinarias de un “hall”, y como los calcos de yeso tienen que estar cubiertos de cualquier clima, es sólo en una corte o cuadrángulo de dimensiones extraordinarias que pueden ser colocadas reproducciones tan grandes y altas. (Pollen, 1874a: 1)⁸

⁵ Este tipo de comparación dista de ser arbitraria dado que uno de los contextos de exhibición de calcos más habitual era en el marco de las ferias y exposiciones universales, en donde funcionaban tanto como objetos en exposición como mercancías en venta, aspecto que se profundizará en el tercer capítulo. Más aún, en un contexto como el inglés, la inauguración del Crystal Palace en Hyde Park en el marco de la Exposición Universal de 1851 y el subsiguiente traslado y transformación del lugar en el Sydenham Palace en 1854 provocó que una gran afluencia de público entrara en contacto con la estatuaría de la Antigüedad a través de las copias en yeso. Cfr. Hales (2006) y Nichols (2013 y 2015).

⁶ Sobre la historia de esta obra cfr. Baker (1982) y Sevilla (1991).

⁷ “The central object in one division —a cast of the Column of Trajan— really forms two objects, or portions of one column. These dwarf the proportions of everything else, and even the structure itself”.

⁸ “Many of the objects contained in the court, e.g. the cast of the column of Trajan, which is the size of the original, could not be shown in any building of the ordinary proportions of a

La iniciativa de toma de moldes de la *Columna de Trajano* había sido llevada a cabo por Napoleón III entre 1861 y 1862,⁹ con previa autorización del Papa Pío IX. Luego, hacia 1864, el museo pudo adquirir la pieza en yeso reproducida en Francia por un individuo identificado como Monsieur Oudry por la suma de £301. De esta forma, se puede notar cómo la producción de algunas copias hacía que éstas estuviesen investidas de una legitimidad y una importancia superior a la de una “mera copia”. El South Kensington Museum inclusive encargó la toma de fotografías de la instalación de la columna, en donde se observa su monumentalidad al intentar ubicarla en un espacio interior¹⁰ (figura 4).

‘hall’; and as plaster casts must be under cover in any climate, it is only in a court or quadrangle of extraordinary dimensions that reproductions so large and high could be placed”.

⁹ A poca distancia del original, el Museo della Civiltà Romana posee el ejemplar de la copia en yeso de la obra realizada por Napoleón III. De esta deriva la reproducción de los relieves de la columna en cobre que posee el Musée d’Archéologie Nationale de Saint-Germain-en-Laye, galvanoplastia que se exhibió en el Louvre y fue realizada para la Exposición Universal de 1862 (Martínez, 2016: 199) y el calco de yeso del Victoria and Albert. Finalmente en el siglo XX, durante la Segunda Guerra Mundial, se hizo una cuarta reproducción que se encuentra en el Muzeul Național de Istorie a României en Bucarest. En cierto sentido, la empresa de toma de moldes de este ejemplo nos recuerda a las modalidades de producción de copias escultóricas propias del siglo XVIII, en donde el procedimiento de reproducción estaba restringido a un sector social alto de la realeza y era una acción complicada de realizar ante la necesidad de obtener permisos de autoridades oficiales. La iniciativa de Napoleón III fue la tercera toma de moldes por parte de un monarca. Anteriormente, Francisco I en 1540 obtuvo un primer juego de calcos de la columna y luego Luis XIV en 1665. Es claro que en este caso no hubo solamente una intencionalidad de emulación artística de los modelos de la antigüedad, sino que se entremezclaron fines políticos de demostración de poder. Cfr. Huet (1996: 13), Millela, Ungaro y Malatesta (2013).

¹⁰ La toma de fotografías se plantea como una estrategia llevada a cabo de manera consciente por la institución en donde se privilegió la reproducción del acervo a través de múltiples técnicas como la venta y circulación de calcos, electrotipos y fotografía, estableciendo lo que Malcolm Baker denomina un “continuo reproductivo” (Baker, 2010).



Figura 4. *Department of Science and Art of the Committee of Council on Education* —comisionada por—, *South Kensington Museum*, cortes de calcos mostrando la construcción de la *Columna de Trajano*, 1873, fotografía. *Victoria and Albert Museum*, Londres (© *Victoria and Albert Museum*, London).

Retomando las palabras de Arthur Seldom, el monumento “creemos que está en Roma”, específicamente en la Plaza del Foro de Trajano, lo cual su imposible traslado a Londres nos asegura que ese ejemplar sea una “simple copia de yeso”. La desestimación del personaje de la copia resulta notoria dado que la empresa de reproducir esta obra dista de ser la producción de una mera reproducción. Se creó un monumental entorno para hospedar a una colosal copia que, en algunos aspectos,

resultaba más apta que el original en Roma. Un viajero notaba que “muchos otros han confirmado mi experiencia de la imposibilidad de rastrear en Roma las figuras que la cubren tan satisfactoriamente como pueden ser distinguidas en South Kensington” (Conway, 1882: 86).¹¹

Una de las cuestiones formales más destacadas de la *Columna de Trajano* es la forma en la que narrativa e imagen se integran positivamente a lo largo de un friso continuo ascendente de episodios que alcanza la altura de 30 metros. Monumentalidad y detallismo se conjugan para brindar un complejo mensaje político conmemorativo en donde se pone en juego un tipo particular de visibilidad y visualidad. Aquello que el original no permite ver por su altura y distancia, puede ser recuperado a través de la copia. El didactismo y la utilidad es una de las cuestiones nodales en relación con los usos de los calcos escultóricos, y, para este caso, se exaltó la visibilidad y la claridad que esta tenía en comparación al original, ya que la división en dos y la posibilidad de acercamiento permitían una observación más precisa de los múltiples detalles que la pieza posee.¹²

A partir de este breve prólogo se puede notar cómo se establece una relación peculiar entre el original y la copia, que hace que no haya una simple linealidad en la que la reproducción es una mera sombra o emanación del original. Las copias poseen sus propios itinerarios que hacen que en cierta medida se independicen del original y permitan la posibilidad de una escritura de la historia de

¹¹ “... many others have confirmed my experience of the impossibility in tracing out at Rome the figures which cover it so satisfactorily as they can be made out at South Kensington”.

¹² Por ejemplo, John Hunferford Pollen se permitió escribir un ensayo descriptivo sobre la *Columna de Trajano* utilizando los calcos del South Kensington Museum como objeto de estudio. En la nota introductoria de su libro aclara que los calcos conforman el tema de aquellas páginas, pero en ningún momento comenta el estatuto de copia de las obras que observa sino que, directamente, procede a comentar aspectos temáticos y estilísticos del monumento romano (Pollen, 1874b).

las copias. El discurso ficcional de Seldom nos permite adentrarnos en el desglose analítico de una serie de concepciones historiográficas que han marcado la valoración de la copia en la disciplina de la historia del arte. En principio, uno de los desafíos conceptuales en relación con el estudio de los calcos escultóricos es la dilucidación y la distinción de una serie de categorías que contribuyan a definir su estatuto de copia. Si bien es imposible dar cuenta de todas las posturas y análisis que se han realizado sobre la copia y la reproducción, es posible distinguir a grandes rasgos una posición que ha tendido a despreciar la copia en aras de exaltar el original, concibiendo ambos términos como una dicotomía. Como se verá, la misma disciplina de la historia del arte se ha fundado sobre la base de discriminación de copias y originales, aunque muchas veces ha caído en la trampa del “engaño” de la copia.¹³

Por otro lado, ha surgido otra mirada sobre las copias con el objetivo de resignificarlas y analizarlas más allá de sus grados de dependencia o de fidelidad en relación con el original. El volumen alemán *Das originale der Kopie...* (2010) enfatiza el carácter creativo de la copia y los aspectos que se transforman y varían entre ella y aquello que imita o reproduce. Además, sus autores hacen hincapié en la variedad de terminologías y concepciones: “Términos como adaptación, apropiación, imitación, copia, emulación, réplica y reproducción pueblan la literatura tan variada y extensivamente como los objetos a los cuales son aplicadas” (Bartsch, 2010: 29).¹⁴ Dada la multiplicidad de terminologías y conceptualizaciones, es menester realizar un

¹³ El ejemplo más célebre de esto es el caso de Johann Joachim Winckelmann y la construcción de una teoría ideal y prescriptiva de exaltación del arte griego basado empíricamente en la observación de copias romanas, no reconocidas como tal, y el establecimiento de un parámetro filológico de estudio. Cfr. Marvin (1989 y 2008) y Potts (1980).

¹⁴ “Terms like adaptation, appropriation, imitation, copy, emulation, replica and reproduction populate the literature as variously and extensively as the objects to which they are applied”.

breve recorrido a través de ellas al mismo tiempo que hacer una discriminación de las definiciones históricas que ha tenido el concepto de la copia y su relación y aplicabilidad a los calcos escultóricos.

Definiciones e indefiniciones: entre copias, réplicas y falsos

En el siglo XIX hubo una definición amplia de copia que solía recaer en la esfera artística para desarrollar la explicación del concepto.¹⁵ Una de las fuentes clave para analizar como punto de partida es el *Dictionnaire de L'Académie des Beaux-Arts*, editado en 1884, ya que resume las concepciones básicas del campo artístico académico francés del momento. Allí, se presenta una definición de copia basada en cinco categorías:

COPIA. *Reproducción de una obra de arte.* Se distinguen varios tipos de copias.

1° Las copias ejecutadas o firmadas por los autores mismos de las obras originales. Propiamente hablando, son simples repeticiones, a menudo reconocibles como alguna variante que ha introducido en el diseño el maestro mismo.

2° Las copias realizadas en el taller o bajo los propios ojos del autor por sus alumnos, reconocibles por una más grande similitud de proceder con su original.

¹⁵ Por ejemplo, el diccionario Larousse desarrolla la definición de copia a lo largo de unas ocho columnas de las cuales siete se dedican a la explicación de la copia en la esfera artística (Larousse, 1869: 67-69).

3° Las *copias*, más numerosas, hecha fuera de la influencia o luego de la muerte del autor del original.

4° Las *copias* ejecutadas con dimensiones menores, y que llamamos a causa de ellos *reducciones*.

5° Las *copias* obtenidas por un procedimiento técnico o por otra materia que la materia o los procedimientos empleados por el autor del original, exigen, otra exactitud, calidad o conocimiento especial que más bien las clasifican en la categoría de las interpretaciones. Tales son, por ejemplo, el grabado de una pintura o una escultura; la reproducción de una pintura al óleo sobre porcelana o sobre loza; la copia de un mármol en marfil o un bronce en mármol, etc., etc. (Institut de France, 1884: 262)¹⁶

Esta noción de copia y sus clasificaciones se basa en la pintura como referencia para establecer una jerarquía junto con un fuerte anclaje en la noción de autoría individual y creativa depositada en la idea del maestro. Por ejemplo, también el *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Larousse adopta una definición muy similar que desarrolla a través del caso de la relación en el taller entre Rafael, Giulio Romano y el resto de los asistentes (1869: 68). Un artista se puede copiar a sí mismo a través de repeticiones, lo cual genera una

¹⁶ "COPIE. *Reproduction d'une œuvre d'art*. On distingue plusieurs sortes de copies: 1° Les copies exécutées ou signées par les auteurs eux-mêmes des œuvres originales. A proprement parler, ce son là de simples répétitions, reconnaissables souvent à quelque variante qu'y a introduite à dessein le maître lui-même. 2° Les copies faites dans l'atelier ou sous les yeux mêmes de l'auteur par ses élèves, reconnaissables à une plus grande similitude de procédés avec ceux de l'original. 3° Les copies, plus nombreuses, faites en dehors de l'influence ou après la mort de l'auteur de l'original. 4° Les copies exécutées dans des dimensions plus petites, et qu'on appelle à cause de cela des *réductions*. 5° Les copies obtenues par un procédé technique ou dans une matière autres que la matière ou les procédés employés par l'auteur de l'original, exigent, outre l'exactitude, des qualités ou des connaissances spéciales qui les classent plutôt dans la catégorie des interprétations. Telles sont, par exemple, la gravure d'après une peinture ou une sculpture ; la reproduction d'une peinture à l'huile sur porcelaine ou sur faïence; la copie d'un marbre en ivoire ou d'un bronze en marbre, etc., etc."

cadena de serialidad en donde el original como primer origen se quiebra. Esto ha sido analizado por Rosalind Krauss (1982, 1985, 1986, 1989a y 1989b) y por Patricia Mainardi, quien en su artículo “The 19th-century art trade: copies, variations, replicas” realiza un desglose de estas categorías de copia en función de la práctica artística del momento. Sobre esta primera definición aclara que:

Répétitions, sin embargo, eran consideradas originales en su derecho propio, y era esperado que variaran de la primera “performance” de un tema del artista. Hoy las llamamos variaciones en función de asignarles suficiente originalidad para señalar su distinción y su superioridad en relación con una copia exacta, una réplica. (2012: 65)¹⁷

El maestro establece un modelo que debe ser imitado y copiado, tanto dentro de su taller a través de sus discípulos como por otros artistas en formación posteriormente. De esta forma, los primeros tres tipos de copias se insertan de manera funcional a la idiosincrasia de la instrucción artística académica, perpetuando una formación basada en una prescripción modelica.¹⁸

En cambio, al adentrarse en el ámbito de la escultura, su posibilidad técnica de reproductibilidad hace de la proliferación de múltiples una de sus condiciones, de modo que la definición aquí planteada presenta ciertas problemáticas al pensarla en relación con los calcos escultóricos. Siguiendo la jerarquía de copias del *Dictionnaire...*, los calcos entrarían en la quinta definición dado que son el resultado de

¹⁷ “*Répétitions*, however, were considered originals in their own right, and were expected to vary from the artist’s first ‘performance’ of a theme. Today we call them *variations* — in order to assign them enough originality to signal their distinction from and superiority to an exact copy, a replica”.

¹⁸ Sobre la copia dentro de la enseñanza artística académica se puede identificar un copioso corpus bibliográfico que ha problematizado la temática. Entre ellos, para nombrar sólo algunos trabajos, cfr. Boime (1971), Duro (2000 y 2007) y Shiff (1984 y 1984b).

un procedimiento técnico en donde se da un cambio de materia. Una primera propiedad de los calcos es que son copias producto de una transposición objetual. La adecuación de la copia al modelo original es fácilmente discernible dado que depende de la matriz que lo moldea, una cabeza de serie que hace que el grado de semejanza entre modelo y copia se establezca a partir de un contacto, problemática que será profundizada en el segundo capítulo. Esto resulta en la producción de una copia que duplica a la pieza escultórica matriz en relación con sus dimensiones.

El profesor Seldom lo afirmaba al decir que ni Miguel Ángel podría distinguir el calco del *David* del Victoria and Albert Museum de su propia creación. Una cuestión que cabe recuperar ante este alegato ficcional es la idea de que la copia puede convertirse en un simulacro imperceptible, puede llevar a cabo un engaño de tal perfección que hasta el creador podría dudar de su obra. Esta noción de capacidad de engaño y simulacro, la cual podríamos afirmar que se remonta a Platón y a la propia actividad creadora de imágenes en tanto mimesis, adopta una particular caracterización al momento de analizarla en función de la producción de copias y reproducciones de otras obras de arte canónicas.¹⁹

¹⁹ Según la teoría platónica, una reproducción de una imagen se relegaría a un cuarto grado de alejamiento de la Idea. Si bien no es pertinente desarrollar la teoría platónica de la imagen en profundidad, cabe destacar que la misma ha fundado una conceptualización en términos de oposición entre una Idea de lo real-verdadero y la imagen como creadora de ilusiones que se ha extendido a lo largo de la historia de la filosofía y la estética, y se ha arraigado a prácticamente todas aquellas modalidades de creación artística mimética.



Figura 5. Clemente Papi, Calco del David de Miguel Ángel, ca. 1857, yeso. Victoria and Albert Museum, Londres (© Victoria and Albert Museum, London).

El ejemplar londinense del *David* fue donado al museo luego de ser ofrecido como un regalo a la reina Victoria en 1857²⁰ (figura 5). El

²⁰ Así como con la *Columna de Trajano*, cabe notar que en casos de calcos de obras escultóricas monumentales muchas veces intervenían figuras de la política que involucraban procesos diplomáticos e intervenciones gubernamentales. El regalo del *David* le fue dado a la reina Victoria luego de que el gobierno de Florencia negara la exportación y venta de una *Madonna*

yeso patinado imita la materialidad del mármol y posee el mismo tamaño que su original florentino, resultando en una semejanza en extremo. El procedimiento técnico de la producción de calcos se aleja de la definición del *Dictionnaire...* que catalogaba este tipo de copias como “interpretaciones”. En este sentido, el calco se asimila a la categoría de réplica que ha sido definida en el volumen de *Studies in the History of Art* del simposio *Retaining the original* (1989) como una copia que “implica tanta o más precisión que una reproducción. Por ejemplo, es probable que una réplica sea del mismo tamaño que el objeto copiado. Las réplicas a veces se hacen en gran número, dentro de una producción comercial” (Alexander, 1989: 64).²¹ En el caso analizado, las reproducciones del *David* a tamaño natural han circulado geográficamente hacia finales del siglo XIX y principios del XX. Entre otros, Buenos Aires posee su propio ejemplar en el Museo de la Cárcova (Universidad Nacional de las Artes) que fue donado por la Escuela Nacional de Educación Técnica n.º 6 Manuel Belgrano en 1964²² (figura 6). También en Montevideo arribó una copia a escala en bronce que se instaló como monumento en la intersección de las calles Jackson y Arenal Grande²³ (figura 7).

de Ghirlandaio a la National Gallery de Londres. En este sentido, se podría pensar que las copias sirvieron de agentes diplomáticos y formaron parte de tramas políticas en donde su peso simbólico como obras maestras tuvo un rol activo.

²¹ “... implies as great or even greater accuracy than a reproduction. For example, a replica is likely to be the same size as the object copied. Replicas are sometimes made in large numbers, in a commercial production”.

²² Se desconoce la procedencia original de la obra. Sin embargo, hay noticias de que un calco del *David* fue donado al Museo Nacional de Bellas Artes en 1929 por parte del Instituto Argentino de Cultura Itálica y que fue instalado en el *hall* de entrada del museo. Desde 1927, el Instituto de Cultura Itálica dirigido por Nicolás Besio Moreno tuvo la iniciativa de crear un museo de calcos en Buenos Aires, por lo cual solicitó un listado de los calcos en los acervos de diversas instituciones como el Museo Nacional de Bellas Artes y la Escuela Superior de Bellas Artes. Cfr. “Donación de un calco de ‘David’ de Miguel Ángel”, 1929.

²³ Cabe destacar que el caso del *David* de bronce de Uruguay debe ser analizado en la intersección entre monumento y emulación de la tradición clásica. Cfr. Tomeo (2022).



Figura 6. *Productor no identificado, Calco del David de Miguel Ángel, ca. 1929, yeso.*
Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.



Figura 7. Fonderia Ferdinando Marinelli, Calco del David de Miguel Ángel, 1929, bronce, 517 cm de altura. Montevideo (fotografía de la autora).

Finalmente, el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile posee un ejemplar de busto del *David* en terracota adquirido hacia 1900 como parte de la iniciativa de formación del Museo de Copias por parte de Alberto Mackenna Subercaseaux²⁴ (figura 8).



Figura 8. *Manifattura di Signa, Calco de la cabeza del David de Miguel Ángel, ca. 1900, terracota, 110 x 67 x 60 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.*

En estos tres casos latinoamericanos nos encontramos ante diferentes materialidades, “otras materias que las empleadas por el autor original” parafraseando la fuente analizada, que suscitan diferentes respuestas dada la existencia de una jerarquía de materiales escultóricos,

²⁴ Cfr. Gallardo Saint-Jean (2015) y Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile (2016).

cuestión que será abordada en el siguiente capítulo. A su vez, el último ejemplo chileno se inserta en el gran corpus del universo de las reducciones, el cuarto tipo de copia reseñado por el *Dictionnaire*.... Ante el gran tamaño del *David*, la mayor parte de las reproducciones que circularon fueron reducciones o fragmentos de la obra en función de optimizar las posibilidades y condiciones de su comercialización. Un taller de calcos como P. P. Caproni and brother establecido en Boston desde 1900 ofrecía una amplia gama de reducciones de Miguel Ángel, entre las cuales incluía un *David* de 76 cm., además de un busto de 119 cm. (figuras 9 y 10).

No.			Height.	
2830	Giuliano de Medici. By Michelangelo	3 ft. 1 in.	\$25.00	
2829	Giuliano de Medici. Reduction of No. 2830	1 " 9 "	8.00	
2832	Giuliano de Medici. Reduction of No. 2830	1 " 4 "	5.00	
2831	Lucrezia de Medici. By Michelangelo	3 " 1 "	25.00	
2829A	Lucrezia de Medici. Reduction of No. 2831	1 " 9 "	6.00	
2833	Lucrezia de Medici. Reduction of No. 2831	1 " 4 "	5.00	
2834	Moses. By Michelangelo	3 " 1 "	25.00	
2834A	Moses. Reduction of No. 2834	2 " "	12.00	
2828	Moses. Reduction of No. 2834	1 " 7 "	6.00	
2835	St. Francis of Assisi	2 " 11 "	8.00	
2836	St. Francis of Assisi. Reduction of No. 2835	1 " 7 "	2.00	
2838	Young Athlete. By Hasselberg	1 " 8 1/2 "	3.50	
2839	Caught. By F. Dengle	1 " "	3.00	
2840	Napoleon in Last Days. By V. Vels. In Museum, Versailles	11 "	3.50	
2842	Colosseum, Bartolomeo. By Verrochio. In Venice	2 " 2 "	25.00	
2844	Capit, or Vici, With Bow. By Ang. Moroni	2 " "	5.00	
2844A	Capit, or Vici, with Bow. Reduction of No. 2844	1 " "	2.00	
2844B	Capit, or Vici, with Bow. Reduction of No. 2844	1 " 4 1/2 "	3.50	
2849	David. By Michelangelo. Reduction of colossal statue in Florence	2 " 6 "	8.00	

Figura 9. Renaissance and modern statuettes and reductions, ilustración en P. P. Caproni and brother, *Catalogue of plaster reproductions from antique, medieval and modern sculpture. Subjects suitable for schools, libraries and homes*, p. 31, 1913, editado por P. P. Caproni & Bro., Inc.



Figura 10. *David*, ilustración en P. P. Caproni and brother, *Catalogue of plaster reproductions from antique, medieval and modern sculpture. Subjects for art schools*, p. 70, 1911, editado por P. P. Caproni & Bro., Inc.

Otro productor de calcos con base en Nueva York, L. Castelvechchi, ofrecía una curiosa serie de fragmentos de la famosa escultura, entre ellos el ojo, oídos izquierdo y derecho, la nariz y la boca, cada uno por el precio de 50 centavos (Castelvechchi, s/f: 23). De esta forma, se puede comenzar a atisbar las dinámicas de circulación de una obra canónica como el *David* a través del establecimiento de una oferta de copias escultóricas de múltiples tamaños y materiales. Todos estos

ejemplares analizados se ajustan a diversas categorías de copia y cada una establece un diferente grado de semejanza con el *David* original. Quizás Miguel Ángel no podría distinguir su obra de aquella del Victoria and Albert, pero es claro que hay una transformación que acaece a través de la reproducción que aleja a la copia de ser indistinguible de su original. Aun cuando de forma visible no haya diferencia alguna, el mero hecho de reconocerse como copia genera una transfiguración.

Si el discurso del profesor Seldom homologaba los conceptos de “falso” y “copia”, cabe insistir en separarlos. Uno de los principales argumentos que definen lo falso es la noción de engaño: un falso se presenta como si fuese algo que en verdad no es. El filósofo Nelson Goodman ha definido que “una falsificación de una obra de arte es un objeto que pretende falsamente tener la historia de producción requerida por el (o un) original de esa obra” (1968: 122).²⁵ La obra falsa adopta un disfraz, una pretendida historicidad o propiedad histórica empleada para engañar en cuanto a su autenticidad y así inventa una inmanencia de lo genuino (Hay, 2008: 13). Se pone en juego la verdad como categoría porque el objeto falso es investido de un carácter ontológico que no posee. Si bien es un ejemplo extra-artístico, un caso sugestivo de lo falso es el del dinero: una moneda falsa circula y puede cumplir su función de intercambio siempre que logre disfrazar su inserción en el sistema económico, pero su revelación le hace perder aquella función y carácter que definía al objeto como verdadero en cuanto a sus posibilidades de uso (intercambio de mercancía). Otro aspecto que resulta útil de este ejemplo es que la categoría de original o unicidad no necesariamente se pone en juego; el dinero es múltiple y sin embargo es la mayor víctima de

²⁵ “A forgery of a work of art is an object falsely purporting to have the history of production requisite for the (or an) original of the work”.

la falsificación. Inclusive, se puede pensar que, a mayor unicidad, aumenta la dificultad de falsificación. Sería prácticamente imposible que un falso *David* se inserte en el circuito de consumo artístico. Por el contrario, el dinero solo será un falso efectivo si logra asimilarse en la mayor medida de lo posible al “original” y convertirse en indiscernible.

El siglo XIX se yergue como un complejo periodo caracterizado como la edad dorada de la falsificación, en donde se generó una rica retórica de lo falso, según la hipótesis de Aviva Briefel en su libro *The deceivers: Art forgery and identity in the Nineteenth century* (2006). La autora explica esta caracterización por la difusión de nuevos patrones de consumo artístico que fomentaron que el falsificador satisficiera una demanda de obras de arte del pasado a través de falsos y obras engañosamente atribuidas. De esta forma, se devela la estrecha relación entre falsificación y mercado que determina las condiciones de circulación e inserción de un falso que es, ante todo, la respuesta de una demanda. Esto ha sido también remarcado por Mark Jones en *Fake? The art of deception*: “Donde hay falsos es claro que hubo un resonante mercado de las cosas por consiguiente imitadas: los falsos son sobre todo criaturas del mercado” (1990: 13).²⁶ Así como con la copia, se estableció un “versátil lenguaje de falsos” (Briefel, 2006: 12) conformado por diversas categorías y gradaciones: desde réplicas exactas hasta falsos que no remiten a ninguna obra de arte en particular sino que falsifican un estilo, como sucede con casos de falsas obras descubiertas de autores consagrados o el tráfico de antigüedades que no responden a una autoría individual. Este tipo de falso, que no tiene un original al cual remitir sino que se asimilan “a la manera de”, era por ejemplo remarcado por el ya

²⁶ “Where there are fakes it is clear that there was a booming market in the things thus imitated: fakers are above all creatures of the market”.

nombrado *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*: “... han hecho imitaciones libres, pastiches, reproducciones tanto más peligrosas que no las podemos oponer a los originales” (Larousse, 1869: 69).²⁷

Hay un alto grado de variabilidad en la determinación de un falso porque este depende de múltiples factores, retomando a Goodman: “unas copias previstas para engañar pueden ser usadas para engañar, y así funcionar como falsificaciones, mientras que algunas copias previstas para engañar puede ser utilizadas como meras copias” (1986: 291).²⁸ Por ende, hay un constante cambio y movilidad de los límites de la creencia que condicionan los juicios sobre lo falso. Lo que varía es el juicio emitido sobre el objeto. Dicha cuestión se relaciona con la concepción lógica de la verdad dado que, “Ante todo, debemos hacer notar que la verdad siempre se expresa en un juicio; por consiguiente, sólo los juicios pueden ser verdaderos o falsos. Los objetos no son ni verdaderos ni falsos” (Fingermann, 1957: 173).

Una vez producida la farsa, ante la revelación del verdadero carácter de la pieza, acaece una decepción y una necesidad de su reposicionamiento. Pasar a ser un falso implica una traslación a otro sistema de valores, el aspecto físico y material no varía en lo más mínimo, pero hay un profundo cambio de apreciación dada la pérdida de la pretendida autenticidad. Respecto a esta cuestión surge una de las más notables diferencias en relación con concepto de copia: la pieza falsa, ya sea por sus usos o formas de circulación, intenta ser algo que no es mientras que la copia en principio no. Como ha indicado María Isabel Baldasarre en relación con este tipo de objetos:

²⁷ “Ils en ont fait des imitations libres, des pastiches, reproductions d’autant plus dangereuses qu’on ne peut leur opposer des originaux”.

²⁸ “Some copies may be intended to deceive, others not. And some copies not intended to deceive may be used to deceive, and thus function as forgeries, while some copies intended to deceive may be used as mere copies”.

Si el reconocimiento y la aceptación de la falsedad de una obra consumida como auténtica acarrearán una “decepción” que implica la pérdida del contacto directo con el artista genio que la realizó, esa posibilidad de decepción queda anulada en estas obras que —desde su génesis— se reconocen como falsas. (2005: 23)

La autora a continuación explora la noción de falso de autor, obras que podrían homologarse a la categoría de réplicas dado que reproducen el tamaño y la técnica de obras canónicas y que se acompañan de un documento que certifica que “se trata de una verdadera obra de arte falsa” (2005: 21). Esta suerte de falso legalizado aparece como un complejo concepto dado que pone en jaque la relación verdad-falsedad y, en sentido estricto, hace que el falso de autor pase a ser una subcategoría o un tipo de copia. La copia puede ser utilizada de forma tal que sea confundida y tomada por un falso, pero al definirla, en el concepto de copia no hay una pretensión de reemplazo del original, es decir, de aquello que es copiado. En cambio, el falso procura reemplazar un original al atribuirse autenticidad. Cuando se revela dicha falsedad, transmuta a una copia dado que el vínculo que el objeto tenía con lo falsificado (ya sea la copia exacta o la copia de un conjunto de rasgos estilísticos) pasa de una naturaleza de sustitución a otra de continuidad o duplicación.

Cabe aclarar que este es un intento de definición general de lo falso y la copia dado que el debate del concepto excede el alcance de la presente investigación y que la misma debe estar sujeta a su historicidad. Michel Pastoureau ha aclarado que:

El concepto de lo falso es un concepto estrechamente cultural. Se define en relación con sistemas de valores que se articulan en el tiempo y en el espacio, que se transforman al camino de los siglos, que se posicionan diversamente según las épocas, las regiones y las civilizaciones. (1991: 17)

La cita de Pastoureau, que también podría aplicarse a los conceptos de “copia” y “reproducción”, resulta elocuente porque destaca las variaciones a las cuales son sujetas los objetos que aquí son analizados y la necesidad de hacer una constante deconstrucción histórica, al mismo tiempo que disertar sobre ellos desde una perspectiva teórica.

A manera de coda de esta sección, cabe mencionar que el *David* es una obra canónica que se ha investido de un poder muy particular que es funcional al “culto del original” que exalta la unicidad de la obra. Año tras año, filas de turistas se abarrotan en la entrada de la Galleria dell'Accademia di Firenze para echarle un breve vistazo a aquella monumental presencia, poder robar una foto, burlar la vigilancia de sus guardaespaldas, y apropiarse simbólicamente del original (siempre a través de su reproducción). A metros de distancia, hay una réplica del *David* en la Piazza della Signoria que es prácticamente ignorada a pesar del hecho de que sus condiciones de exhibición sean las que corresponden a la época de Miguel Ángel. Si el concepto de lo falso necesariamente se vincula con su opuesto de la verdad, podríamos preguntarnos ¿cuáles son las condiciones de autenticidad de una obra como el *David*?

Debajo de la cúpula al final de la sala está el celebrado David (“Il Gigante”) de Miguel Ángel, esculpido por el joven artista en 1501-1503 a partir de un gigante bloque de mármol, que había sido abandonado como echado a perder. La estatua anteriormente estuvo en frente al Palazzo Vecchio. (Baedeker, 1906: 521)²⁹

²⁹ “Beneath the cupola at the other end of the room stands the celebrated David (‘Il Gigante’) by Michael Angelo, shaped by the youthful artist in 1501-1503 from a gigantic block of marble, which had been abandoned as spoiled. The statue formerly stood in front of the Palazzo Vecchio”.

La guía Baedeker de 1906 le comentaba al viajero en Florencia qué ver en los más importantes museos e iglesias de la ciudad, haciendo hincapié en el cambio de ubicación de la aclamada obra miguelangelesca, cuyo traslado se proyectó en 1872 a la Accademia di Belle Arti mientras se completaba la construcción del entorno arquitectónico de la *Tribuna* diseñada por Emilio De Fabris (Anglani, 1997). En los mismos años que el *David* pasó de monumento urbano a obra de arte museal, se inauguraron las cortes arquitectónicas del Victoria and Albert que redoblaban esta operación al colocar su calco en otro contexto de exhibición inserto en el campo artístico.³⁰

Una fotografía de la vista de la Piazza della Signoria de 1894 que muestra el recinto despojado de su emblema urbano genera una ausencia fantasmagórica de aquel colosal que allí ocupó un lugar protagonista por tanto tiempo (figura 11).

³⁰ Esta serie de indicadores se presentan como sugestivos al pensar el incuestionable carácter artístico del *David*. Si bien desde su propia creación se ha exaltado a la pieza como una obra maestra por su proeza, su función urbana ha formado parte intrínseca de su factura y sus usos. Un relevo por las colecciones digitales de las principales colecciones de museos ha arrojado como resultado que, hasta el siglo XIX, prácticamente no hubo circulación de grabados de la obra ni dibujos realizados por otros artistas, mientras que las otras obras de Miguel Ángel circularon en la forma de grabado de forma ávida. Se puede plantear como hipótesis provisoria que el carácter artístico de esta obra en particular se comenzó a exaltar cuando pasó a formar parte integral de una institución artística.



Figura 11. *The Werner Company of Chicago, Portfolio de photographies. Villes, paysages et peintures célèbres. Rassemblés par John L. Stoddard, fascículo 12, vista 231, 1894, fotografía. Bibliothèque nationale de France, département Société de Géographie, Paris.*

Por un periodo de casi cuatro décadas se prolongó este vacío urbano, hasta 1910 cuando se emplazó la réplica de mármol realizada por Luigi Arrighetti que actualmente se encuentra allí. Un diálogo ficcional entre David y Perseo, entre mármol y bronce, se publicó en la revista *Caras y Caretas* de 1916 y presenta un alegato sobre la situación. David se identifica de la siguiente forma:

... porque yo, que te hablo, no soy sino una sombra, una sombra de piedra: mi “yo” de verdad padece prisión en un museo.

PERSEO

¿Qué cosa es un museo?

DAVID

Una cárcel para nosotros; una invención de las razas degeneradas para juntar, en triste encierro común lo que nació destinado a ocupar, según su naturaleza, ambiente y marco propio, cuando no a dominar en el espacio abierto, en la libertad del aire y el sol. (Rodó, 1916)

Podríamos suponer que una copia perfecta se da cuando esta es absolutamente indistinguible de su original excepto por su ubicación espacial (Carrara y Soavi, 2010: 425).³¹ Mas esta cuestión espacial es insuficiente para pensar las diferencias que se establecen entre un *David* y otro. La réplica es una sombra exhibida a la luz del día mientras que el “yo” de verdad es un prisionero; el artículo de *Caras y Caretas* nos provee la clave de análisis según la cual el cambio espacial y de contexto de exhibición son fundamentales. La copia exacta sería el máximo grado de semejanza, en donde logra confundirse con su original de forma indistinguible,³² pero,

³¹ Agregan que dependiendo de la interpretación que se haga del concepto de “indistinguible”, dichas copias pueden ser muy difíciles y hasta imposible de realizar (Carrara y Soavi, 2010: 425).

³² La cuestión de los indistinguibles se puso en jaque en el siglo XX con el *ready-made* dado que se presenta como la copia exacta porque es el objeto mismo. Arthur Danto (1964 y 2002) ha sido uno de los filósofos que más ha indagado sobre la transfiguración de un mero objeto en objeto artístico a partir de la reflexión del carácter artístico de las *Brillo Box* de Andy Warhol y la *Cama* de Robert Rauschenberg: dos objetos en apariencia indistinguibles, pero uno obra de arte y el otro, caja de detergente del consumo de masas. Para responder ante esta diferencia ontológica acude al concepto del “mundo del arte” (*artworld*): “Para ver algo como arte se requiere de algo que el ojo no puede denunciar —una atmósfera de teoría

como se ha notado, en estos casos en donde el original tiene el peso de una obra maestra, su copia no se admite más allá de una réplica. En cierto sentido, estas copias lindan constantemente con lo artístico pero su propio carácter artístico se halla en permanente tensión. Ya se ha mencionado que la *Columna de Trajano* es un caso en el cual su condición urbana prevaleció y el museo solo pudo conformarse con sus reproducciones. En cambio, el *David* es un coloso urbano transfigurado en obra de arte museal y por ende autónoma, cuyas réplicas han pasado a habitar la trama de la ciudad florentina, y de otras ciudades como Montevideo. Esta serie de hechos presentados a través del caso del *David* plantean múltiples preguntas sobre las condiciones de autenticidad que rodean a las copias y a los originales. Como ha resumido Hughes en *Sculpture and its reproductions*: “Dichas distinciones emergen de consideraciones de usos, intención y contexto de exhibición; en resumen de la recepción, en vez de las diferencias entre los procesos de manufactura” (Hughes y Ranfft, 1997: 30).³³

artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte” (1964: 580), por lo tanto “un objeto material (o artefacto) se dice obra de arte cuando así se considera desde el marco institucional del mundo del arte” (2002: 27). Vale decir que las reflexiones de Danto en relación con la copia se vinculan con las condiciones de su carácter artístico.

³³ “Such distinctions emerge from considerations of usage, intention and context of viewing; in short from reception, rather than from differences between manufacturing process”.

De copias y originales

Original y copia no son términos bien definidos: no sólo porque están unidos por intermediarios (...), sino porque se contaminan uno al otro al formar un ciclo que se repite a través de la historia.

(Elkins, 1993: 4)³⁴

... la experiencia de autenticidad sólo forma parte de la experiencia artística.

En nota al pie: Sin embargo, para el escritor de estas líneas este elemento posee tal importancia suficiente que nunca colgaría una reproducción facsimilar en su habitación.

(Panofsky, 2010: 337)³⁵

Si el concepto de copia se pudiese reducir a un silogismo, este sería X es copia de Y, pero Y no es copia de X. En este sentido, se establece una asimetría en donde los términos no son intercambiables porque Y es el modelo “original” o primero. “En general, una copia es un artefacto producido con la intención de reproducir algunas características relevantes de un objeto tomado como modelo llamado

³⁴ “Original and copy are not well-defined terms: not only because they are linked by intermediaries, (...) but because they contaminate one another by forming a cycle that repeats through history”.

³⁵ “... the experience of authenticity only forms part of the art experience. [En nota al pie:] Nevertheless experience, for the writer of these lines this element holds enough significance that he would never hang a facsimile reproduction in his room”.

el objeto original” (Carrara y Soavi, 2010: 421).³⁶ Así comienza el artículo de Massimiliano Carrara y Marzia Soavi, “Copies, replicas, and counterfeits of artworks and artefacts” (2010), en donde él y la autora se dedican a hacer un análisis conceptual y estructural de la noción de copia. La definición planteada tiene la ventaja de abarcar una amplia gama de objetos y técnicas al simplificar la relación entre copia y copiado al hecho de que comparten intencionalmente una serie de características. Cabe aclarar que aquí el término de original será empleado en un sentido genérico como el primer producto u obra que actúa como matriz a ser copiada, el “modelo llamado el objeto original”, independientemente de si éste sea único o múltiple, auténtico o falso.

Con el advenimiento de la cultura de masas, el *ready-made* y la llamada era de la reproductibilidad técnica, la proliferación de copias y reproducciones, a pesar de no ser algo novedoso, hizo que se hiciese ineludible en tanto visibilización de la problemática. Una serie de filósofos han reflexionado sobre el tema, entre los cuales se puede nombrar a Walter Benjamin (2008), Arthur Danto (1964 y 2002) y Nelson Goodman (1968 y 1986), entre otros. Sin embargo, una de las autoras más destacadas en cuanto al enfoque adoptado es Rosalind Krauss, quien ha sido una de las investigadoras que más ha revisado la subordinación de la copia como un estrato inferior denostado. Tanto Elaine Gazda como Walter Cupperi han señalado cómo a partir del posmodernismo desde el cual se ubicó Krauss se generó un reposicionamiento de la jerarquía que suscitó un pensamiento crítico que apeló a desestabilizar la linealidad de la relación entre original-copia. Los aportes de Krauss sobre la revelación de la fragilidad de la categoría del original son múltiples. Por un lado, su estudio sobre la obra de

³⁶ “In general, a copy is an artefact produced with the intention to reproduce some relevant features of an object taken as a model called the original object”.

Ingres³⁷ y Rodin³⁸ ha demostrado la posibilidad de proliferación de copias ante la inexistencia de un original. Cupperi ha sintetizado que “Krauss consideró a ‘la cultura de los originales’ como una presunción de trabajo de la historia del arte falsa que se comprometía con asuntos formales y materiales” (2014: 8).³⁹ Ella misma ha dicho: “... la existencia de la copia desafía a la historia del arte, lo hace porque en lugar de una singularidad, una unidad, y una entidad de uno, evoca el espectro de una multiplicidad que amenaza con fracturar y dispersar esa unidad” (Krauss, 1986: 35).⁴⁰

En relación con establecimiento de categorías para analizar el vínculo copia y original, en el volumen de *Studies in the History of Art* del simposio *Retaining the original* (1989a), Krauss propone la caracterización de los conceptos de *adequatio* y serialidad. En el sistema clásico de la *adequatio*, siempre hay un original contra el cual medir la adecuación de la copia. Como se ha mencionado, este tipo de subordinación de la copia al original es fácilmente discernible en el calco escultórico dado que depende de la matriz que lo moldea. El calco posee una cabeza de serie. No obstante, la adecuación es de carácter mecánico, de modo que los parámetros para poder medir que tan adecuada es la copia en relación con el original resultan problemáticos

³⁷ Cfr. Krauss (1989b).

³⁸ La reflexión de Krauss de la obra de Rodin es sumamente fructífera en relación con esta investigación a pesar de que no sea pertinente ahondar sobre la misma. Rosalind Krauss es una de las investigadoras que más ha reflexionado sobre la problemática de Rodin y el original —o falta de— en su obra, la reproducción y el rol de la reproducibilidad de los materiales del yeso y el bronce en el ámbito escultórico. Ella afirma que los yesos del núcleo de la obra de Rodin son, en sí mismos, calcos y que son potenciales múltiples (1981: 49). Krauss afirma que Rodin era un productor inmerso en lo que ella denomina el *ethos* de la reproducción mecánica. Cfr. Gallipoli (2016b) y Krauss (1982, 1985 y 1986).

³⁹ “Krauss considered the ‘culture of originals’ (p. 156) as a false working assumption of the art history that engaged with formal and material issues”.

⁴⁰ “If the existence of the copy challenges art history, it does so because in the place of a singularity, a unity, an entity of one, it raises the specter of a hydra-headed multiplicity that threatens to fracture and disperse that unity”.

porque la trasposición que se da resulta de la técnica misma.⁴¹ Dicha noción es contrastada con la de “serialidad”, a partir de la cual se puede pensar la proliferación de copias idénticas que no tienen un original al cual remitir, de modo que se subvierte la posibilidad de medir el grado de adecuación. En términos ilustrativos, la primera noción se resume como X se adecua a Y, mientras que en la serialidad uno de los términos es suprimido: X se adecua a X, X es copia de sí misma. Estos conceptos son aptos para reflexionar sobre los calcos dado que ambas nociones son en cierta medida aptas: hay una *adequatio* a un original al mismo tiempo que una serialidad, ya que los diferentes calcos entre sí se encuentran en pie de igualdad. Es decir, una vez subsumidos en la cadena de calcos, ¿cuál posee más valor? Cabe destacar no obstante que todos los calcos no son exactamente iguales dado que, históricamente, hubo criterios de valoración y jerarquización, como por ejemplo el número de colada. La serialidad es un concepto que se halla ligado al uso programado de imágenes repetidas mientras que el sistema de *adequatio* valora a la copia en tanto “... copias que prolongaban y extendían la experiencia del original: el maestro original, el estilo original, el acceso original a la belleza” (Gazda, 2002: 10).⁴²

Si bien se han explorado los diferentes términos que atraviesan el espectro conceptual de la copia y la problemática de los grados de similitud, la cuestión del modelo u original también debe ser profundizada desde una deconstrucción historiográfica para comprender

⁴¹ Igualmente, cabe relativizar esta afirmación en relación con la pasividad de la técnica, temática que se analizará en el próximo capítulo. Se puede tomar como ejemplo de comparación el hecho de que en un momento se pensó que la fotografía era una captación mecánica de la realidad en donde “la mano del autor” casi ni intervenía, pero que luego fue seguido del reconocimiento del carácter construido y activo del dispositivo fotográfico. El calco, a primera vista puede parecer una reproducción mecánica, pero cabe considerar la intervención que tenían y cómo era valorado el trabajo realizado en los talleres.

⁴² “... copies that would prolong and extend the experience of the original: the original master, the original style, the original access onto beauty”.

cómo se llegó a consolidar “la cultura de los originales”. Como comenta Mainardi: “Privilegiamos la primera rendición como el ‘original’ y estamos entonces obligados o a recuperar las subsiguientes como ‘variaciones’ o a descartarlas como ‘réplicas’” (2012: 65).⁴³ Aquel descarte se ha calificado como tal porque una parte de la disciplina de la historia del arte se ha fundado sobre la discriminación de originales y copias. La figura del conocedor o *connoisseur* surgió bajo este tipo de premisas. Carlo Ginzburg afirma en uno de los textos fundamentales sobre el modelo epistemológico del *connoisseur* que:

Se trataba de un supuesto no explícito, porque erróneamente se lo consideraba obvio: el de que entre un cuadro de Rafael y la copia de ese cuadro (tanto si trataba de una pintura como de un grabado u, hoy, de una fotografía), existe una diferencia insuprimible. Las implicaciones comerciales de tal supuesto —es decir, que una pintura, por definición, es un *unicum*, algo irrepetible— son evidentes. Con ellas se relaciona la aparición de una figura social como la del conocedor. (1994: 150)

Desde el punto de vista del *connoisseur*, “original” equivale a autenticidad y unicidad. Es su tarea la discriminación, el escrutinio y la determinación de un sistema basado en la consolidación de la autoría y, por ende, la exaltación de su singularidad. Una copia es una repetición de algo ya creado, de modo que, dentro de este sistema, no puede ser más que una emanación degradada. Muller (1989), en su capítulo sobre *connoisseurship* en *Retaining the original*, afirma que: “Las copias eran entonces percibidas como una verdadera amenaza ante los reclamos de autenticidad porque socavaban el estatus único del original” (1989: 141).⁴⁴ Desde las propuestas de Morelli y Mancini que

⁴³ “We privilege the first rendition as the ‘original’ and then are obliged to either recuperate subsequent ones as ‘variations’ or dismiss them as ‘replicas’”.

⁴⁴ “Copies were thus perceived as a real threat to the claims of authenticity because they undermined the unique status of the original”. No obstante, según Briefel (2006), cabe destacar

han sido analizadas por Carlo Ginzburg, el *connoisseur* se ha abocado a la búsqueda aquellos indicios ocultos que revelen la personalidad del creador. Este modelo atribucionista se ha basado en el estudio de la pintura y la pincelada como marca de autor.

Un interesante artículo que resume la caracterización de esta postura se encuentra en *The Burlington Magazine for Connoisseurs*.⁴⁵ El reconocido historiador del arte alemán Max J. Friedländer escribió en 1941 “Artistic quality: Original and copy”, en donde diserta sobre las ventajas que posee un original. En principio, exalta la idea de la pincelada y el trazo como depositaria de un instinto y un sentimiento que vehiculiza la creatividad y el genio, entendido aquí como marca de autor: la “marca distintiva de originalidad es el carácter individual que es particular a la obra” (Friedländer, 1941: 148).⁴⁶ Lo particular es que esta noción se ha impregnado a un discurso general del *connoisseur* en el cual “autenticidad fue identificada con el juego libre de la mano y la mente del artista” (Muller, 1989: 144).⁴⁷ Este tipo de nociones prevalecieron desde el siglo XIX; por ejemplo el *Grand*

que también la copia y el falso eran una especie de mal necesario; tenían una clasificación paradójica ya que su existencia es la que permitía ejercitar la agudeza de la mirada y avanzar en cuanto a la construcción del conocimiento del *connoisseur* de modo que se autorregulara la disciplina.

⁴⁵ *The Burlington Magazine for Connoisseurs* es una publicación inglesa establecida en 1903 por un grupo de *connoisseurs* como Bernard Berenson y Roger Fry. Su posición editorial estuvo caracterizada por una combinación de investigación archivística e histórica para el estudio de piezas de colecciones.

⁴⁶ “The hall mark of originality is the individual character which is peculiar to the work”.

⁴⁷ “Authenticity was identified with the free play of the artist's hand and mind”. Un capítulo como “Notes on Renaissance and Baroque originals and originality” de Richard Spear en la edición de *Retaining the original* en *Studies in the history of art* de la National Gallery de Washington (1989) rastrea, a través de la revisión de los contratos de encargos de obras durante el Renacimiento, cómo fue apareciendo el término de “di sua mano” como una forma de asegurar que el maestro de taller realizara la obra en cuestión. El concepto de la mano implicaba la fuente del talento distintivo del artista. Así, a través de un hecho histórico, se devela un cambio en la valoración del original, en tanto huella de estilo del autor, como lo estimado.

dictionnaire universel de Larousse de 1869, en su definición de “copia”, ya afirmaba la necesidad del *connoisseur* de distinguir los originales porque éstos poseían: “La osadía del pincel, el vigor y la franqueza del toque, la seguridad de la expresión, la pureza y la suavidad de los contornos, son así los signos característicos que, más que certificados, firmas o disertaciones, prueban la originalidad de una obra” (Larousse, 1869: 68).⁴⁸ Quien copia e inclusive el mismo artista no podrán volver a producir esas marcas únicas e irrepetibles, “aún asumiendo que el maestro, con su propia mano, ha copiado uno de sus propios trabajos (...), es esperable que no sea capaz de alcanzar la frescura y la vitalidad de su primera creación en la repetición” (Friedländer, 1941: 147).⁴⁹ De esta forma, la copia perfecta, la noción de similitud absoluta y la posibilidad de que X sea indistinguible de Y se halla imposibilitada. Es claro que la teoría planteada por Friedländer sólo es pertinente para un determinado tipo de obras de arte, preeminentemente pinturas y dibujos de grandes maestros. Krauss ha resumido que el tipo de tarea académica ejecutada por un conocedor como Friedländer opera bajo dos premisas básicas:

La primera es que una pintura es un simple físico y por ende idealmente hecho por una mano; si es conocido que en un caso dado es obra de más de un autor, entonces de alguna manera éste puede ser analizado como un set de simples (por esta razón, la distinción de manos). La segunda es que como un simple una pintura es lo que normalmente funcionaría dentro de una declaración de autoría; la autoría es parte de la gramática de ejecutar una pintura así como no lo es, digamos, en

⁴⁸ “La hardiesse du pinceau, la vigueur et la franchise de la touche, la sûreté de l’expression, la pureté et le moelleux des contours, sont ainsi les signes caractéristiques qui, mieux que tous certificats, signatures ou dissertations, attestent l’originalité d’une œuvre”.

⁴⁹ “Even assuming that a master has, with his own hand, copied one of his works (...), it is to be expected that he would be unable in the repetition to reach the freshness and vitality of the first creation”.

la de ejecutar marquetería. Es en relación con su aparente naturalidad como un objeto que depende de la autoría (...) que la pintura es tomada por un objeto unitario, simple. (Krauss, 1982: 126)⁵⁰

La problemática es cómo funcionan estas premisas y teorizaciones cuando se debe analizar objetos que son técnicamente múltiples. El caso de Miguel Ángel como disparador del análisis continúa como un conveniente ejemplo dado que sus obras escultóricas se han asimilado a las modalidades de producción de la pintura en cuanto a unicidad e idea de contacto directo con el material.⁵¹ Asimismo, Miguel Ángel es la figura por antonomasia del artista genio y su obra se ha insertado cómodamente en las concepciones antedichas. El *David* es una escultura que ha asentado su fama en su unicidad tanto por la proeza técnica de su creador como por el hecho de que fue realizada en un sólo bloque de mármol; se exalta la idea de la obra de arte como una unidad orgánica y completa en sí misma, funciona como un simple, en palabras de Krauss. Si una obra de arte es —en palabras de Friedländer— armonía consigo misma, cualquier fragmentación de esa unidad sería una aberración. Una fotografía del montaje del calco del *David* en el Museo de la Cárcova hacia 1980 devela la corrupción de esa concepción de la obra de arte como un todo (figura 12).

⁵⁰ “The first is that the painting is a physical simple and thus is ideally made by one hand; if it is known in a given case to be the work of more than one author, then it can be somehow analyzed into a set of simples (for this reason, the sorting of hands). The second is that as a simple a painting is what would normally function within a claim to authorship; authorship is part of the grammar of executing a painting as it is not in, say, executing marquetry. It is in relationship to its seeming naturalness as an object of the claim to authorship (...) that painting is taken to be a unitary object, a simple”.

⁵¹ La personalidad artística de Miguel Ángel era muy reticente a la utilización de técnicas múltiples escultóricas. Por ejemplo, evitaba el bronce por completo, sólo produjo dos obras de dicho material a partir de moldes únicos y solo en dos ocasiones produjo versiones del mismo trabajo. Sobre la reproducibilidad en la obra de Miguel Ángel cfr. Hughes (1997) y sobre la técnica miguelangelesca cfr. Wittkower (1980).



Figura 12. Septiembre. El calco del "David" de Miguel Ángel es armado en el museo. Las tareas, bajo la dirección del regente a cargo de rectoría, profesor Jorge G. Luna Ercilla y del ayudante de la cátedra de escultura, profesor Leonardo Rodríguez, fueron documentadas mediante diapositivas y papel color (1980). Fotografía. Álbum Escuela Superior Libro n.º 4. Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.

En este sentido, el hecho técnico de que los calcos sean producidos a partir de la unión de fragmentos los aleja de esta idea de obra orgánica e única y los devalúa aún más como copias. Entonces, toda repetición de esta pieza, bajo las premisas aquí tratadas, aparece como una copia subordinada a su original, al contrario de lo que sucede por ejemplo con un ejemplar de Rodin o inclusive de la gran mayoría de la estatuaria antigua, en donde la remisión a un primer modelo original se pone en jaque constantemente. Así, como afirma Anthony Hughes en relación con la reproducción en Miguel Ángel: “La repetición o paráfrasis sólo puede debilitarla, dado que cualquier repetición, sin importar cuán exitosamente pueda engañar al espectador, pierde el punto de la escultura en tanto arte: su presencia irrepetible” (1997: 31).⁵² Dentro de este esquema, las reproducciones y las copias quedan reducidas a la caracterización de copia servil, prácticamente despojadas de la autoría en tanto funcional a la autenticidad. La copia siempre será una subordinación diluida carente de libertad por estar esencialmente alejada de la creatividad, por carecer de originalidad. En *The originality of avant-garde and other modernist myths*, cabe tomar otra problemática a desarrollar a través de Krauss, que es la del concepto de originalidad y como este ha sido funcional a la vanguardia (y a los relatos modernistas del arte) y ha determinado al mismo tiempo la exacerbación del original como singularidad. Allí, plantea una definición al concepto de “originalidad” que no es lo mismo que “original”, sino que se vincula con retrotraerse a un momento de origen.

Más que un rechazo o una disolución del pasado, la originalidad en la vanguardia es concebida como un origen literal, un comienzo desde cero, un nacimiento. (...) La originalidad se transforma en una metáfora organicista que refiere no tanto a la invención formal como a las

⁵² “Repetition or paraphrase can only weaken it, since any repetition, however successfully it may fool the viewer, misses the whole point of sculpture as art: its unrepeatable presence”.

fuentes de vida. El yo como origen está a salvo de la contaminación de la tradición porque posee una especie de originalidad ingenua. (Krauss, 1985: 157)⁵³

Esta noción posee una filiación con las ideas analizadas anteriormente sobre la autenticidad. “El tema de la originalidad, abarcando como lo hace las nociones de autenticidad, originales, y orígenes, es la práctica discursiva en común del museo, el historiador y el productor de arte” (Krauss, 1981: 162).⁵⁴ Si para el *connoisseur* el gesto resultante de la mano era la fuente de la originalidad, en la vanguardia según Krauss, esto se traslada a la metáfora del ser como origen. La copia y la agencia de la repetición (especialmente en el sentido de la serialidad) problematizan de forma constante la cuestión del origen, lo fracturan.⁵⁵ Más allá de este uso teórico de la noción, la historicidad de la misma resulta funcional para pensar el establecimiento de un relato y una ideología respecto a la creación que quiebra con el clasicismo⁵⁶ y que ya no necesita de la copia y de la tradición que esta conlleva. De tal forma, el predominio del mito modernista —tomando las palabras de Krauss— de la originalidad puede ser uno de los factores explicativos teóricos que aporten al análisis de las razones por las cuales los calcos dejaron de ser funcionales a la práctica artística.

⁵³ “More than a rejection or dissolution of the past, avant-garde originality is conceived as a literal origin, a beginning from ground zero, a birth. (...) For originality becomes an organicist metaphor referring not so much to formal invention as to sources of life. The self as origin is safe from contamination by tradition because it possesses a kind of originary naiveté”.

⁵⁴ “... the theme of originality, encompassing as it does the notions of authenticity, originals, and origins, is the shared discursive practice of the museum, the historian, and the maker of art”.

⁵⁵ Krauss, en su ensayo, plantea a continuación el uso de la retícula como emblema dado que nadie puede reclamar su invención: solo puede ser repetida en una serie de originalidad. De esta forma, aún la copia de algo ya creado es concebido como algo nuevo.

⁵⁶ Aquí, “clasicismo” es utilizado a la manera de Richard Shiff (1984a, 1984b y 1989), como un sistema de concepción artística que predominó durante gran parte de la historia del arte y que se opone al modernismo.

Estas concepciones se han privilegiado y han marcado la historiografía de la historia del arte al punto de que una parte de los supuestos que guiaron a los *connoisseurs* se infiltraron en los relatos modernistas del arte. La noción de que todas las copias de un original son variaciones en algún punto inauténticas ha tenido tal vigencia que, por ejemplo, un filósofo contemporáneo como Nelson Goodman ha basado su famosa definición de “arte autográfico” en la idea de imposibilidad de instancias genuinas de una obra de dicha categoría. “Permítasenos hablar de una obra de arte como autográfica si y sólo si la distinción entre original y falsificación de ella es significante; o mejor aún, si y sólo si aún la más exacta duplicación de ella no cuenta como genuina” (1968: 113).⁵⁷ No hay posibilidad de duplicar genuinamente la *Ronda nocturna* de Rembrandt más que a través de una copia (no genuina) porque “para la pintura, las condiciones en cuanto a una cita directa tienen que relajarse hasta dicho alcance porque (...) una pintura es autográfica y nada más califica como una instancia de ella sino sólo, como mucho, como una copia de ella” (Goodman, 1986: 291).⁵⁸ Lo interesante es que esta definición la extiende al campo de las artes múltiples: el grabado y la escultura también son artes autográficas.⁵⁹ De esta forma, el carácter de autográfico no existe en función del objeto único pero sí hay una presunción de que ese objeto es un simple en palabras de Krauss, una unidad aislable y asimilable en sí misma. El criterio empleado por Goodman para luego definir las artes alográficas (música, literatura) es la posibilidad de cita directa

⁵⁷ “Let us speak of a work of art as autographic if and only if the distinction between original and forgery of it is significant; or better, if and only if even the most exact duplication of it does not thereby count as genuine”.

⁵⁸ “For painting, the conditions upon direct quotation have to be relaxed to this extent because, (...) a painting is autographic and nothing else qualifies as an instance of it but only, at most, as a copy of it”.

⁵⁹ En el caso del grabado, toda copia es aquella que no deriva del taco matriz. Por otro lado, en escultura, el tallado y las técnicas de desbastado se asimilan a la dinámica de funcionamiento de la pintura, mientras que el fundido se asimila al grabado (Goodman, 1968: 115).

porque estas artes dependen de un sistema notarial que permiten la existencia de instancias igualmente genuinas de ellas.⁶⁰

Si bien sólo se ha resumido una teoría compleja como la de Goodman, es sugestivo mencionarla para dar cuenta de la asignación de valores que subyace a ella una vez que se la coteja con la construcción de los relatos historiográficos relativos a la autenticidad, unicidad y originalidad antedichos. Más aún, estas problemáticas no sólo han afectado las teorizaciones de la estética y la filosofía contemporánea que han nacido asimismo de la cultura de masas, sino que también han tenido influencia en la construcción de criterios de estudio de objetos antiguos. A pesar del notorio desfasaje con su aplicabilidad histórica y práctica, valores concernientes a los conceptos de “autenticidad” y “unicidad” como sinónimo de original se consolidaron y establecieron un parámetro de valoración que afectó en términos negativos a todas aquellas obras consideradas copias.

Otro de los ejemplos más notorios de la expansión de esta postura historiográfica es el estudio de la escultura romana, cuya apreciación y parámetro de análisis estuvo establecido a partir de la relación que una escultura tenía con su original griego perdido. El original contra el cual contrastar no se hallaba en forma material sino literaria, de modo que se privilegió un enfoque filológico de correspondencias entre texto e imagen a partir de la premisa de la emulación romana por el arte griego. Gazda ha resumido esta obsesión por el original como un producto moderno en el volumen *The ancient art of emulation*: “El modernismo no tuvo los medios para lidiar con copias excepto al encontrar un ‘original’ —inventar uno si es necesario— ante el

⁶⁰ Cabe aclarar que la pregunta que guía al filósofo es por los sistemas simbólicos y por una teoría de la copia basada en la ecuación realidad/naturaleza-representación, problemáticas que desbordan el alcance de esta investigación.

cual proyectar las cualidades necesarias de autenticidad e invención artística” (2002: 2).⁶¹ Tanto en los calcos de Miguel Ángel como en la escultura romana, la cuestión de original/modelo-copia se presenta como un binomio en principio asimilable e identificable, ya sea con otra obra o un texto; el asunto es, como se ha notado, qué sistema de valores caracteriza a ambos extremos. En el caso de los calcos escultóricos de obras canónicas, la dependencia con el original es insoslayable: dada su técnica de producción, el objeto entra en contacto con su modelo a través de la toma de molde.

Dicha problemática será profundizada en la siguiente sección y capítulo en donde se analizará la técnica y la reproductibilidad. Por el momento, es sugestivo resaltar que tanto los calcos escultóricos como toda una gama de técnicas reproductivas han sido afectadas por este tipo de sistemas de valor. Su estatuto de copia ha generado que las modalidades de consumo, exposición y recepción de estos objetos estuviesen constantemente atravesadas por estos debates. En general, en relación con los calcos escultóricos hubo una aceptación de su utilidad como copias funcionales a la educación artística y del público que hizo que fuesen en muchos casos exhibidas junto con obras “originales”, aspecto que veremos que sucede en el caso del Louvre y la *Victoria de Samotracia* en el tercer capítulo. Resume Baldassarre sobre este respecto: “Estos calcos eran exhibidos en los mismos recintos que alojaban óleos originales, y su status de copia no ponía en cuestión ni impedía su apreciación como obra artística” (2005: 24). No obstante, los cuestionamientos que suscitaron los calcos se dieron en muchos casos en forma contemporánea y paralela a su coleccionismo. El aspecto más destacable de la historia general de los calcos es el hecho

⁶¹ “Modernism... had no means of dealing with copies except by finding an ‘original’ —inventing one if necessary— onto which to project the necessary qualities of authenticity and artistic invention”.

de que la gran mayoría de las colecciones han sufrido el mismo destino. Marcadas por el infortunio de ser valorados como “simples copias de yeso” como las atribuía Seldom, muchas sufrieron la dispersión, destrucción y almacenamiento indiscriminado. La explicación de este proceso no es lineal sino más bien está determinada por una compleja red de tensiones entremezcladas, en donde se debe cotejar una serie de indicadores, entre los cuales se incluye lo tratado aquí sobre la valoración del original y la consolidación del modernismo.

A lo largo de este capítulo se apeló a responder la ambiciosa pregunta acerca de qué es una copia de otra obra de arte y qué alcances tiene el concepto en relación con los calcos escultóricos. Los casos de la *Columna de Trajano* y el *David* de Miguel Ángel han hilvanado una serie de reflexiones sobre los itinerarios de sus monumentales copias y las condiciones históricas de sus circulaciones. Estos casos han sido de utilidad para clarificar los diferentes tipos de reproducciones, sus clasificaciones y categorías con relación a la referencia de la definición de copia del *Dictionnaire*.... Si bien no es la única definición posible de analizar, resulta pertinente por la importancia de la fuente en el campo artístico francés de fines de siglo XIX dado que estas ideas ejercían una expandida influencia en los ámbitos artísticos institucionalizados o en vías de hacerlo, circuitos en donde los calcos escultóricos eran consumidos de manera ávida y donde la copia formaba una parte integral de la educación artística. No obstante, se ha notado que muchas de las nociones de “copia” fueron formuladas en relación con la pintura como parámetro modélico. Esta premisa derivó en una concepción en donde la copia se mantuvo a la sombra de su modelo, entendido como un original único e irrepetible creado por un autor-artista excepcional. La posibilidad de una discriminación cualitativa entre originales y copias se yergue como uno de los supuestos básicos que

han guiado la construcción de la disciplina de la historia del arte, no solo desde el punto de vista de los *connoisseurs* sino que la “cultura del original” se ha extendido tanto al estudio de múltiples objetos de la disciplina como a los relatos modernistas. Ha sido necesario explicitar estas cuestiones para dar cuenta de la posición de la copia en una historiografía del arte marcada por el peso de conceptos como autenticidad, unicidad y originalidad. Estos han tenido una importancia dominante en la disciplina, pero como ha señalado Krauss: “la autenticidad como una noción se vacía a medida que uno se aproxima a aquellos medios que son inherentemente múltiples” (1985: 152).⁶² A partir de lo planteado, a continuación, es necesario adentrarse en el concepto de reproductibilidad y su vínculo con el campo escultórico y la práctica de producción de calcos y su materialidad.

⁶² “... authenticity empties out as a notion as one approaches those mediums which are inherently multiple”.

Capítulo 2

La ruta material

Entre la reproductibilidad del calco escultórico y el yeso

*El yeso, en cambio,
tiene una docilidad que no traiciona.*

Rojas (2010: 251)

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 interviene en la constitución de sentido de una obra.

En el caso de los calcos escultóricos, el yeso fue la materia de elección predominante para su producción. El yeso posee la cualidad intrínseca de ser un material moldeable que se adapta a la forma del molde que lo contiene que, para el caso de los calcos, se trata de la matriz previamente tomada de la escultura a reproducir. El tipo de procedimiento requerido para la creación de un calco escultórico necesita de una instancia de contacto entre el original y la confección

de su molde, de modo que se genera una relación de semejanza por continuidad entre original y copia resultante de una labor que en principio es calificada como mecánica. En consecuencia, la maleabilidad y disponibilidad del yeso hizo que fuese uno de los materiales de reproducción por antonomasia.

A lo largo de este capítulo, se tratará la problemática de la reproducibilidad a partir del método productivo de los calcos escultóricos y de la sustancia del yeso. Dicho objetivo implica metodológicamente “priorizar una manera de mirar y un enfoque ante la escultura que reconozca los materiales y la materialidad como central, de la cual emanan significados e implicaciones que sólo pueden ser reconocidas a través de este proceso” (Clerbois y Droth, 2011: xx).¹ Por eso, analizar históricamente la técnica y la materialidad implica ponerla en diálogo con las prácticas en las que esta intervenía. A la hora de examinar una materia como el yeso y su empleo en la fabricación de calcos, no se podrá dejar de abordar su relación con categorías históricas de la labor escultórica, práctica escindida entre lo artístico y lo artesanal, lo cual a su vez deriva en la cuestión de las tensiones que generaba una actividad como la producción de calcos que, a pesar de ser calificada como mecánica, implicaba una serie de saberes y procedimientos por parte del productor.

Pero, además, no se debe dejar de mencionar que, en la práctica escultórica, el yeso también poseía otros usos, dado que este solía relegarse a la instancia del boceto, ya que el mármol y el bronce eran los materiales estimados de toda escultura considerada como obra final. De esta forma, desentrañar el quehacer escultórico a partir de

¹ “... to prioritize a way of looking and an approach to sculpture that acknowledges materials and materiality as central, from which meanings and implications emanate that can only be recognized through this process”.

la puesta en relación entre los sectores más institucionalizados de creación de obras de Salón y la producción de calcos en función del análisis de una jerarquía de materiales, podrá iluminar sobre la cualificación del estatuto de copia de nuestro objeto de estudio. Cabe finalmente aclarar que, dado el tipo de problemática a abordar, el recorte geográfico a privilegiar será el del territorio francés de la segunda mitad del siglo XIX ya que, por un lado, allí se concentró una importante manufactura yesera que se complementó con una producción de bibliografía de manuales sobre la técnica del vaciado. Sólo para dar un ejemplo, dentro de la serie de los muy difundidos tratados prácticos franceses conocidos como *Encyclopédie de Roret* o el *Manuel Roret*, la edición para el modelador en yeso (*mouleur du plâtre*) gozó de nueve reediciones y ampliaciones entre 1829 y 1924 (Rionnet, 1996: 34). A su vez, por otra parte, fue específicamente en París donde convivió la consolidación de un sistema institucionalizado y académico de creación de esculturas en el marco del Salón y la Academia con la producción de calcos escultóricos, localizada no solo en los talleres oficiales como el del Louvre, el de la École des Beaux-Arts y el del Musée de Sculpture Comparée, sino también a través de una red de yeseros y comerciantes de privados.

El yeso parisino como materia prima

*C'est de Montmartre qu'on extrait
Le plâtre le plus parfait.*

Rima popular comentada en: Sellier (1893)²

Una fotografía muestra una topografía inestable, conformada por colinas de piedras fragmentadas (figura 13).



Figura 13. Henri Le Secq, *Plâtrières dites “Carrières d’Amérique”* [Canteras de yeso situadas en el emplazamiento del actual Parc des Buttes-Chaumont creado por Alphand et Barillet entre 1864-1867], 1852, fotografía, 35,5 x 48,6 cm. Bibliothèque des Arts décoratifs, Fonds Henri le Secq, París (fuente: gallica.bnf.fr).

² “... we begin to recognize the monuments of the bourgeoisie as ruins even before they have crumbled”.

A lo lejos, se suceden progresivas líneas de edificios que se van desdibujando en la lejanía. Ciertamente, no es una usual vista de París de mediados de siglo XIX, pero, en efecto, se trata de las denominadas “canteras de América” antes de que se convirtieran en el Parc des Buttes-Chaumont, diseñado por el ingeniero civil J. C. A. Alphand. El autor de la imagen, Henri Le Secq, un pintor devenido fotógrafo, fue fundador de la *Société héliographique* en 1851, lo que llevó a que se lo incluyera ese mismo año en la *Mission héliographique* de registro de monumentos de París dirigida por la *Commission des Monuments Historiques*. De este modo, Le Secq se convirtió en uno de los más importantes fotógrafos de monumentos franceses medievales, en paralelo a la iniciativa de revalorización de ese patrimonio por parte de Eugène Viollet-le-Duc, quien luego buscaría perpetuar la memoria de aquellos vestigios a través de los calcos escultóricos y su proyecto del Musée de Sculpture Comparée (1879). Así como Gustave le Gray y luego Eugène Atget, fue de aquellos sujetos “coleccionistas de trapos del mundo” (Didi-Huberman, 2008: 159) de los que Walter Benjamin hacía referencia en sus papeles que conformaron el *Libro de los pasajes* (1999b [1935]). Captando el linde entre un tiempo y otro, se nota un registro casi accidental de aquello evanescente y a punto de esfumarse. Como dice Benjamin en “París, capital del siglo diecinueve”: “comenzamos a reconocer los monumentos de la burguesía como ruinas aún antes de que hayan caído” (Benjamin, 1999a: 13).³ Pero en el momento de toma de la fotografía, no estamos exactamente ante unas ruinas de París, sino ante un terraplén entre mina y sitio de construcción, a la espera de devenir en un nuevo paisaje; una topografía de la explotación a ser transformada en recreación burguesa.

³ “... we begin to recognize the monuments of the bourgeoisie as ruins even before they have crumbled”.



Figura 14. Fig. 306. Vue à vol d'oiseau du Parc Buttes Chaumont, 1868, ilustración en J. C. A. Alphand, *Les Promenades de Paris*, p. 199, 1868, editado por J. Rothschild (fuente: gallica.bnf.fr).

En efecto, los accidentes geográficos fueron aprovechados en función del diseño de caminos del parque, de modo que las rutas de la minería se convirtieron en pintorescos paseos (figura 14). Esto lo afirmó el propio Alphand: “Dondequiera que fue posible, aprovechamos los accidentes del terreno y de las profundas excavaciones de las antiguas canteras de yeso, para darle al parque un aspecto de paisaje de región montañosa” (1868: 203).⁴

⁴ “Partout où cela était possible, on a profité des accidents de terrain et des profondes excavations des anciennes carrières à plâtre, pour donner au parc l'aspect d'un paysage de région montagneuse”.

Antes de cubrirse de pasto, dicha tierra era yeso. Sin embargo, en la fotografía, el material no se hace presente ni resalta por su blancura, sino que está integrado al suelo, como material en espera de extracción. Los juegos de luces y sombras enfatizan la condición de terreno más bien residual y abandonado.⁵ A su vez, la aparente inestabilidad terrenal no es solo un efecto logrado por la fotografía sino un hecho de la cualidad del suelo de la zona, dado que parte de las razones por las cuales se abandonó la explotación de las canteras fue el registro de accidentes, lo cual no era un problema exclusivo de este sitio sino que antes bien afectó a las canteras de yeso de París, como sucedía con el caso de otras que estaban ubicadas en el barrio de Montmartre. Por ejemplo, el 19 de noviembre de 1843 se anunció en una crónica que:

Desde hace largos años una vasta capa de arcilla se había acumulado sobre la vertiente oriental. Aguado por las lluvias abundantes de ese otoño, esa masa pesada y compacta se puso en movimiento a la noche cerca de las tres de la mañana, sobre un largo de alrededor de trescientos metros. Esta especie de lava fangosa tomó su dirección cerca de algunas casas situadas al pie de la colina al fondo de la calle sin salida de Saint-André (calle André-del-Sarte) y prontamente las puso en peligro. (Sellier, 1893: 39)⁶

⁵ La *Encyclopaedia of Nineteenth-century photography* afirma que: “Las fotografías de paisajes [de Le Secq] eran destinadas a ser usadas como estudios para artistas. Como en las fotografías arquitectónicas, Le Secq utilizaba el potencial del proceso del calotipo para obtener efectos turbios y melancólicos al extremo al hacer largas exposiciones, creando así composiciones dramáticas de sombras profundas” (Hannavy, 2008: 838).

⁶ “Depuis de longues années une vaste nappe de glaise s'était accumulée sur son versant oriental. Détrempée par les pluies si abondantes de cet automne, cette masse lourde et compacte s'est mise en mouvement la nuit vers trois heures du matin, sur une longueur d'environ trois cents mètres. Cette espèce de lave boueuse a pris sa direction vers quelques maisons situées au pied de la butte au fond de l'impasse Saint-André (rue André-del-Sarte), et bientôt les a mises en péril”.

Entre paisaje pintoresco y monumento en peligro y peligroso en sí mismo, las canteras de Montmartre no obstante remiten su historia y su fama a la Edad Media. Así en principio lo aseguraba el libro de 1893 titulado *Curiosités du vieux Montmartre. Les carrières a plâtre*, que afirmaba la universalidad del uso del yeso hacia el siglo XIV y que Montmartre era el principal proveedor (Sellier, 1893: 10). Por otro lado, antes del declive de la producción yesera en Montmartre, un curioso manual editado por un yesero llamado Servajean de la provincia francesa de Loir-et-Cher atribuía que las razones de la celebridad del material de la localidad parisina...

... deben reunirse en un bloque enorme: por un lado, su pureza, aquella ausencia de todo cuerpo extraño que lo dispensa de elegir. Su blancura es uniforme; sólo la fuerza del fuego podría negrearlo: se evita ese inconveniente al cocerlo en los hornos de panadero o en los hornos a vapor. (Servajean, 1837: 10)⁷

Un dibujo de 1786 provee una vista de las canteras de Montmartre bastante diferente a aquella fotografiada de Le Secq de las de América (figura 15). En el periodo de actividad de la cantera, se observa una disposición de elementos en donde se puede notar la construcción de paredes contenedoras de sectores ya explotados e inclusive se incluyen una serie de trabajadores en acción. Si bien la marca geográfica característica de Montmartre son sus colinas, las canteras a cielo abierto se combinaron con el establecimiento de toda una serie de redes subterráneas destinadas a la extracción del yeso, las cuales han sido reproducidas en un libro titulado *Le monde souterrain* de 1881 (figura 16).

⁷ "... c'est d'être réuni en un bloc énorme: de là, cette pureté, cette absence de tout corps étranger qui dispense de le choisir. Sa blancheur est uniforme; la force seule du feu pourrait le noircir: on évite cet inconvénient en le cuisant dans des fours de boulanger ou dans des fours à vapeur".



Figura 15. Anónimo, *Vue de la Cariere [sic] à Platre de Montmartre, du Coté de Monceau*, 1786, dibujo a la pluma y tinta, 27,2 x 48 cm. Bibliothèque nationale de France, París (fuente: gallica.bnf.fr).



Fig. 9. - Carrière à plâtre. Montmartre.

Figura 16. Fig. 9. *Carrière à plâtre. Montmartre*, ilustración en: Villain, *Le monde souterrain*, p. 77, 1881, editado por Librairie d'éducation (fuente: gallica.bnf.fr).

Dichos entramados localizados en las canteras de yeso, que se paragonan con las famosas catacumbas de la ciudad, se convirtieron en lugares clandestinos. En palabras de Alphand sobre las canteras de América: “devino el receptáculo de todas las inmundicias de París” (1868: 201),⁸ mientras que Sellier era más específico sobre Montmartre:

Otra causa de supersticiosos terrores de las cuales fueron objeto las canteras de Montmartre, es lo que se dijo que también habían servido para más de un conciliábulo de brujos. En efecto, en aquellos tiempos (...) no había lugar más favorable para reuniones clandestinas. Sin hablar más pestes de ellas, recordamos sin embargo que sirvieron de punto de partida a la Sociedad de Jesús [referencia a Ignacio de Loyola, quien solía ir a las colinas del lugar]. (1893: 44)⁹

La combinación de inseguridad terrenal y social, además de las series de transformaciones generales urbanas a las cuales estaba siendo sometida la París de finales de siglo, terminó de sellar el destino de las canteras de Montmartre y las de América. Hacia la década de 1890, cuando Charles Sellier escribió la nostálgica crónica de *Curiosités du vieux Montmartre...*, describió que “en el presente, las antiguas canteras de Montmartre no existen para el público más que en el estado de recuerdo” (1893: 47).¹⁰

No obstante, la fama del yeso hizo que inclusive hasta hoy en día el material sea conocido como “yeso de París”. La topografía de las

⁸ “... devinrent le réceptacle de toutes les immondices de Paris”.

⁹ “Une autre cause des superstitieuses terreurs dont les carrières de Montmartre furent l'objet, c'est qu'on disait aussi qu'elles avaient servi à plus d'un conciliabule de sorciers. En effet, dans ces temps, où la police était ce qui faisait le plus défaut, il n'y avait pas de lieu plus favorable aux réunions clandestines. Sans en médire davantage, rappelons cependant qu'elles servirent de point de départ à la Société de Jésus”.

¹⁰ “A présente, les anciennes carrières de Montmartre n'existent plus pour le public qu'à l'état de souvenir”.

canteras de Montmartre en particular y su yeso extremadamente puro y blanco dieron lugar a la construcción de un relato que tendió a enfatizar la cualidad francesa del yeso como característica de destaque, estableciendo lo que podríamos llamar un curioso acento nacionalista en la materialidad en su estado primario. El hincapié en Francia como el más destacado productor de yeso es remarcado en fuentes como el manual de Servajean (1837: 2) y en otros manuales posteriores como el más reconocido *Manuel Roret* y su edición para el *mouleur* que versaba que “Francia es el país que abastece más yeso y de mejor calidad. Las antiguas canteras de Montmartre eran muy estimadas” (Lebrun y Magnier, 1887: 10).¹¹ Por un lado, el yeso aparece como materia prima de París hacia el mundo, dado que las fuentes destacan que esta se exportó incluso hasta América. A su vez, materia prima en el sentido de material constructor de París —un proverbio versa que *Il y a plus de Montmartre à Paris que de Paris à Montmartre* (Sellier, 1893: 5)— que contribuye a pensar los entramados y los sutiles tránsitos establecidos entre la ciudad y sus márgenes, especialmente con un *locus* tan significativo como Montmartre. Finalmente, cabe destacar esta suerte de presencia y la circulación del material en su estadio primigenio que luego se traducía en la cadena productiva de calcos escultóricos caracterizada por un protagonismo de la *Ville Blanche*¹² como centro que albergaba los más importantes talleres de yesos.

Continuando con la cadena de producción, la materia prima del yeso, luego de ser extraída de canteras, es sometida a una trituración primaria. Una pequeña ilustración del proceso encontrada en un libro francés de 1903 (figura 17), que provee una crónica del grupo de

¹¹ “La France est le pays qui fournit le plus de plâtre et de la meilleure qualité”.

¹² Seiller explica que el antiguo apodo de París como *Ville Blanche* se debe al color del yeso y a su extendido uso en la edificación.

trabajadores de los *maçons* y los tallistas de piedra,¹³ muestra que este proceso podía llegar a ser tan rudimentario como golpear el material con un bate (Husson, 1903).¹⁴



Figura 17. *Les batteurs de plâtre d'après Bertaux-Duplessis*, ilustración en: F. Husson, *Artisans Français. Les maçons & tailleurs de Pierre*, p. 233, 1903, editado por Chez Marchal & Billard (fuente: gallica.bnf.fr).

¹³ La cofradía denominada de los *maçons* en francés incluía no sólo a los yeseros sino también a los tallistas en piedra que se dedicaban a la construcción, de modo que se engloban dentro del trabajo de la albañilería. Esta posee una historia de funcionamiento que también remite a la Edad Media en Francia (Husson, 1903). No obstante, luego de la Revolución Francesa, en 1791 se abolieron los gremios, lo cual implicó una reorganización de las modalidades de trabajo que se basó en un espíritu emprendedor basado en un *laissez-faire* y la adaptación a una economía de mercado. Cfr. Harison (2008).

¹⁴ Igualmente, hacia 1837, Servajean recomendaba que para machacar el yeso se utilizara una plancha curvada, un hombre se colocaba encima de ella y la balanceaba de un lado al otro para aplastar el material (Servajean, 1837: 16-17).

La *Encyclopédie de Roret*, edición para *chaufournier* (trabajadores encargados de la preparación de la cal, pero también del yeso), indicaba que dicho “trabajo se hace a brazo de hombre, con mazas de hierro. Un hombre fuerte puede golpear de esa forma, durante diez horas, (...) incluido el tiempo de recargar el aire y de tamizar el yeso” (Biston, 1836: 128).¹⁵ No obstante, la figura 17 indica que los encargados de dicha tarea eran los *batteurs*, lo cual da cuenta de una establecida división del trabajo marcada por la larga trayectoria que tenía la agrupación de estos trabajadores en tanto cofradía y gremio.¹⁶ En este sentido, hay todo un universo laboral relativo al uso del yeso y la piedra en la construcción de edificaciones. Un yesero en tanto obrero de la piedra se englobaba dentro de este grupo de trabajo y se lo puede pensar como quien se dedicaba a la extracción del yeso de las canteras, pero, más específicamente, es aquel que recubría las paredes de yeso de una construcción. Por otro lado, aquellos artesanos que se dedican a la producción de calcos escultóricos u otros tipos de esculturas en yeso se encontraban en otra categoría en donde se ponía en juego la tensión entre la labor artística y la artesanal, problemática que será abordada a continuación en el capítulo.

El paso de trituración era seguido por el secado y la calcinación del yeso, proceso que consiste en someter al material a altas temperaturas para que el agua que contiene y otros aditivos sean eliminados, y así obtener aljez (sulfato de calcio dihidrato) deshidratado o el ya mencionado yeso de París. Los hornos para el yeso, como indicaba el yesero

¹⁵ “... le travail se fait à bras d'homme, avec des battes ferrées. Un homme forte peut battre de cette manière, pendant dix heures (...), y compris le temps de recharger l'aire et de tamiser”.

¹⁶ En *Artisans Français. Les maçons & tailleurs de pierre* un listado de salarios de 1783 enumera los siguientes subgrupos de trabajadores: *appareilleur* o aparejador encargado de las labores de ejecución y disposición de los elementos y materiales de construcción en obras, tallador de piedra, instalador, aserrador de piedras duras y de piedras blandas, albañil, *limousin* (constructores de obras en argamasa, también categoría más baja de trabajadores subcontratados) y obreros varios como los *batteurs* de yeso (Husson, 1903: 207-208).

Servajean, podían ser de panadero, pero él también recomendaba la construcción de una versión casera al aire libre sobre algunas piedras que soportara un pequeño número de barras de hierro, sobre las cuales se apilaba el yeso (Servajean, 1837: 14). En el caso de Montmartre (figura 15), en el dibujo de fines del siglo XVIII se puede notar en el sector inferior izquierdo una pequeña y rústica construcción, que, según otro dibujo de la época, se puede identificar como el horno de yeso (figura 18). Finalmente, luego de una etapa de remolienda o pulverización, el yeso era clasificado y envasado para ser vendido como polvo seco y molido.



Figura 18. Anónimo, *Four à plâtre à la carrière de Montmartre*: 18è Clignancourt, 1797, grafito sobre papel, 10,4 x 16,8 cm. Bibliothèque Nationale de France, París (fuente: gallica.bnf.fr).

Para el momento de comercialización, el material se empaquetaba en sacos hechos de lienzo. Servajean recomendaba que “un maestro yesero debe (...) hacerse confeccionar un gran número de sacos de

un tamaño y de una forma uniforme, estos sacos deben estar marcados con su nombre y numerados” (1837: 66).¹⁷ Una gran cantidad de locales parisinos vendían yeso calcinado, a punto tal que la traza de la ciudad poseía varias “calles del yeso”: *rue du Plâtre-Saint-Jacques*, *rue du Plâtre-Saint André*, *rue du Plâtre-au-Marais* y la antigua *rue de la Plâtrière* (Sellier, 1893: 11). La calidad del material continuó siendo una característica a resaltar. Por ejemplo, el *Manuel Roret* edición para *mouleurs en plâtre* remarcaba que

la industria yesera está bastante avanzada en nuestros días y la fabricación está muy mejorada para que el *mouleur* pueda llevarse con confianza su yeso en las principales yeserías de París. Existe sin embargo casas en París y en sus alrededores, Montreuil-sous-Bios, por ejemplo, que preparan especialmente el yeso para los *mouleurs* y los figureros. (Lebrun y Magnier, 1887: 14)¹⁸

Se podría decir que, dado el extendido uso del yeso, no sólo relativo al campo artístico sino también en el ámbito de la construcción, el consumo del material se consolidó a través de una cadena productiva compuesta por diversos espacios y tipos de trabajadores que hizo que su presencia en tanto materia prima fuese generalizada y de amplia disponibilidad. Esto era resumido por nuestro yesero francés: “el yeso es de una gran utilidad y forma una bella rama de comercio. Su transporte por todo el país ocupa a un gran número de obreros” (Servajean, 1837: 5).¹⁹

¹⁷ “Un maître plâtrier doit (...) faire confectionner un grand nombre de sacs d'une grandeur et d'une façon uniformes; ces sacs doivent être marqués à son nom et numérotés”.

¹⁸ “... l'industrie plâtrière est assez avancée de nos jours et la fabrication est assez soignée pour que le mouleur puisse prendre avec confiance son plâtre chez les principaux plâtriers de Paris. Il existe toutefois des maisons à Paris et dans sa banlieue, Montreuil-sous-Bois par exemple, qui préparent le plâtre spécialement pour les mouleurs ou les figuristes”.

¹⁹ “... le plâtre est d'une grande utilité et forme une belle branche de commerce. Son transport dans tous les pays occupe un grand nombre d'ouvriers”.

La producción de calcos escultóricos

*Il a fallu près de quatre mois de travail à trois ouvriers laborieux
pour faire le moule à bon creux du Laocoon.*

Lebrun y Magnier (1887: 86)²⁰

Para la realización de una copia escultórica se requiere de una doble operación básica: una toma de molde (*to mold* en inglés, *mouler* en francés) seguido del vaciado, utilizando dicha matriz para obtener la nueva escultura (*to cast* en inglés). Asimismo, dos consideraciones se ponen en juego en el proceso de producción de un calco: por un lado, la salvaguarda de la escultura original y, por otro, la creación de un molde que pueda ser reutilizado, es decir, que pueda ser 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 el proceso 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, el molde matriz debía ser destruido, generándose así una interrupción en la potencial cadena de infinita reproducibilidad ofrecida por el yeso. En cambio, el *moule à bon creux* y el molde

²⁰ “... le plâtre est d'une grande utilité et forme une belle branche de commerce. Son transport dans tous les pays occupe un grand nombre d'ouvriers”.

a la gelatina²¹ eran las técnicas más empleadas porque la matriz generada permitía su reutilización para fabricar múltiples calcos.

Invariablemente, dada la cualidad cóncava y convexa de la escultura, los moldes a tomar están compuestos por múltiples piezas que luego deben ser contenidas por un molde exterior. Una ilustración del *Manuel Roret* presenta el complejo entramado de partes que conformaba el vaciado de un brazo y la sucesión de encastrés que se debían colocar para que el molde encajara y se uniese (figura 19).

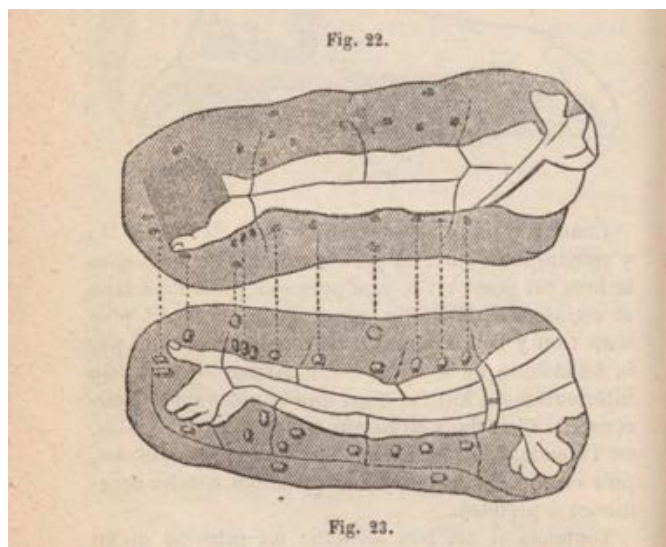


Figura 19. Fig. 22 y Fig. 23, ilustración en: Lebrun y Magnier, MM., *Manuels Roret, Nouveau Manuel Complet du Mouleur en plâtre*, p. 76, 1887, editado por Librairie Encyclopédique de Roret.

²¹ Técnica inventada por Hippolyte Vincent en 1844 que permitía la disminución de la cantidad de piezas que conformaban el molde matriz (Rionnet, 1996: 39). Cfr. Lebon (2012b).

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 provocar o evitar daños a la escultura original.

La primera cosa que debe hacer el *mouleur* es *raisonner su molde*, es decir examinar con atención cuales serán la forma, la dimensión y el número de piezas que lo deben formar; en qué lugares se forman las *costuras*, es decir se unen (...). 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. (Lebrun y Magnier, 1887: 49)²²

Previo a tomar el molde de la pieza a ser reproducida, se debe emplear un agente que prevenga que el yeso se adhiera a la superficie del original. Según el material de la escultura a copiar, se empleaban distintos materiales: agua de jabón ligeramente grasa para abordar yesos; ante un mármol se debía utilizar agua de jabón blanco y nunca aceite; el bronce requería que se lo engrase; ante un original de madera se recomendaba el uso de barniz o engrasado; y una pieza de terracota debía ser enjabonada o engrasada (Lebrun y Magnier, 1887: 51). Para la instancia del vaciado, también se recurre a cubrir el interior del molde con un agente separador, luego se vierte el yeso en el interior y se deja secar.

²² “La première chose que doit faire le mouleur est de *raisonner son moule*, c'est-à-dire d'examiner avec soin quels seront la forme, la dimension et le nombre des pièces dont il doit le former; à quels endroits elles formeront des *coutures*, c'est-à-dire se rejoindront. (...) 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”.

El tratado de escultura *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura* de Francesco Carradori (1802), escultor y profesor de la academia florentina, presenta una ilustración del modelado en yeso (figura 20).



Figura 20. Tavola VI. Modo di formare in gesso, ilustración en: Carradori, F., *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, 1802, impreso en Tipografia della Società Letteraria.

Allí se muestra en la indicación B (*prima porzione di detta Forma*) y C (*tassello che si compone in seguito con Gesso*) la conformación del molde interior de telas y la coraza exterior que lo une. Sobre esta imagen, Haskell y Penny comentan que la composición del agente separador era desconocida pero que frecuentemente se producían

manchas, lo cual preocupaba y alteraba a los dueños de los originales (Haskell y Penny, 1981: 3). Sobre la cuestión del cuidado de una escultura de mármol, el *Manuel Roret* indica 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” (Lebrun y Magnier, 1887: 58).²³ Ya hacia mediados del siglo XIX, la prioridad relativa al tratamiento de los originales se acentuó ante el creciente daño de la superficie de las esculturas por el uso de herramientas como espátulas para separar el molde e inclusive ante quiebres y accidentes de algunas partes de las esculturas originales (Rionnet, 1996: 39).

Por esos motivos también se generalizó la operación de *surmoulage*, es decir, la conservación del primer vaciado para que este fuese utilizado para nuevas tomas de molde en caso de requerir renovaciones de la matriz por su uso y desgaste. No obstante, indefectiblemente, para iniciar la cadena de reproductibilidad, se debía tomar el molde directamente de la escultura original.

El yesero aborda el original como un cuerpo a preparar, lo debe examinar y lo debe tocar, embadurnar en diversas sustancias, para luego recubrirlo en yeso. Al analizar el proceso de toma de molde, se puede notar un manejo del original que se opone diametralmente a las concepciones historiográficas y de valoración del concepto tratadas en el capítulo anterior: el proceso implica prácticamente una violación y una corrupción de la integridad del original. Si las imágenes del montaje del calco del *David* de Miguel Ángel alteraban la noción de

²³ “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”.

Friedländer de la obra de arte como una armonía consigo misma, entonces el proceso de toma de molde implicaría un grado más profundo de impacto dado que, en principio y en teoría, se toca al original. Una fotografía de 1929 muestra la toma de molde de un calco del David de Miguel Ángel en Florencia por parte de los trabajadores de la Fonderia Artistica Ferdinando Marinelli para el encargo uruguayo de su reproducción en bronce (figura 21).²⁴



Figura 21. Toma de molde del calco del David de Miguel Ángel realizada por Fonderia Artistica Ferdinando Marinelli, 1929 (fuente: <<https://www.fonderiamarinelli.it/monumenti/anni-30-50/opera-monumentale-1956/>>).

²⁴ Si bien el resultado final de este vaciado es una reproducción en bronce, el proceso de toma de molde tiene la misma técnica que para el caso de vaciados en yeso.

Allí, la parte inferior del calco del *David* ha sido cubierta por el molde mientras se nota que el *praticien* a la izquierda todavía sostiene la herramienta con la cual está untando el yeso contra el calco –que en este caso actúa de original o de matriz–. Si bien hay un primer momento visual en el racionamiento del molde en cuanto a la cantidad de piezas, proceso que fue calificado por las fuentes como la actividad intelectual del yesero, el instante decisivo de la toma de molde es aquel que la fotografía muestra, que se presenta como una instancia sumamente táctil, una primera cuestión de contacto. Surge una cuestión carnal, de cuerpos en contacto. La mano del artesano manipula la matriz original, ésta se empapa de capas de múltiples materiales (el agente separador seguido del yeso) y culmina recubriéndose en una coraza. Se establece una suerte de intimidad en el cuidado que se debe tomar ante la operación: “Cuando la figura es moldeada, según los procedimientos ordinarios, se la despoja con atención, luego se la lava por medio de una esponja empapada de agua pura y caliente para llevarse el jabón” (Lebrun y Magnier, 1887: 59).²⁵ A partir de este primer momento de toma de molde, se puede notar que esta labor del *praticien* dista de ser una mera reproducción mecánica sino que, antes bien, se asemeja a una actividad con cierto sentido de ritual y cuidado. Nos enfrentamos de esta forma a un contacto en principio disruptivo en relación con las prácticas usuales con las que se conservan las esculturas y se conciben las obras de arte.

²⁵ “Quand la figure est moulée, selon les procédés ordinaires, on la dépouille avec attention, puis on la lave au moyen d’une éponge imbibée d’eau pure et chaude pour emporter le savon”.

El contacto material, entre reproductibilidad e imprimación

*On comprend tout de suite que le moulage sur nature
a communiqué à l'artiste le sentiment et comme le secret de la vie.*

Courajod (1887: 164)²⁶

A una obra de arte no se la toca. No obstante, la naturaleza del contacto que se da por una reproducción por imprimación plantea toda una serie de particularidades técnicas y conceptuales que influyen en la definición del tipo de copia que se produce cuando se crea un calco. En 1997, Georges Didi-Huberman le ha dedicado un libro acompañado de una exhibición en el Centre Pompidou a la problemática de *l'empreinte*,²⁷ que en español se puede traducir como imprimación, impresión, huella o molde.

En principio, ante la técnica del *moulage*, las posibilidades de fidelidad aumentan en comparación con reproducciones en otras técnicas. En una fotografía o un grabado de la obra escultórica hay una traslación al dominio de la representación bidimensional. Allí, la escultura se transforma en imagen, vedando la confusión entre objeto y representación del mismo. Se presentan dos tipos de semejanza entre modelo y reproducción: una de naturaleza objetual y otra representacional. En el caso de la primera, no hay una relación imitativa entre representación y representado, vínculo generalmente establecido en

²⁶ “Se comprende de inmediato que el calco de la naturaleza le comunicó al artista el sentimiento y el secreto de la vida”.

²⁷ Como cautela ante la traducción, en las citas y referencias directas al autor se mantendrá el empleo de la palabra francesa.

términos de mimesis óptica, sino que antes bien se establece una duplicación por imprimación derivada de un contacto carnal entre forma (escultura) y contra-forma (molde) que culmina en el calco como producto final. Didi-Huberman insiste en este aspecto de una técnica que no depende de la idea, ni el *disegno*, ni la *invenzione*, conceptos deudores de la estética vasariana.²⁸ Implica un alejamiento radical de la imitación entendida en sentido clásico dado que ésta supone distancia, óptica (*l'opticalité*) y mediación (1997: 76). En el calco, la distancia entre original y copia es menor a aquella que se da ante una representación ya que “el objeto originado de *l’empreinte* manifiesta una adherencia excesiva con su referente de representación, que es también el soporte físico de su constitución de objeto” (Didi-Huberman, 1997: 75).²⁹ Con el moldeado uno se enfrenta ante la inmediatez de un contacto táctil y una adherencia entre materias en donde la mediación del productor (nótese que estrictamente no se lo puede llamar un “creador”) se suprime aparentemente, dado lo mecánico de la tarea reproductiva. Y, asimismo, la reproductibilidad inherente a la técnica y a la materialidad del yeso garantiza la continua transmisión; aunque se haga un solo calco, la toma de molde inaugura la posibilidad de una potencial serialidad infinita. Así...

Tocamos el corazón de la paradoja de *l’empreinte*: por un lado, el contacto (...) garantiza el poder de lo único; por otro lado, la generación (o la emisión) garantiza que ese poder sea capaz de reproducirse

²⁸ Una de las posturas historiográficas de Didi-Huberman ha sido la de cuestionar y analizar críticamente las ideas estéticas que se han consolidado a partir de Giorgio Vasari, principalmente la concepción del progreso en el arte y la idea de mimesis en términos de *disegno*. En *Ante el tiempo* (2000), el autor diserta sobre la inauguración de un régimen epistémico cerrado del discurso artístico (2008: 103) mientras que en *L’empreinte* se concentra en el debate que se genera a partir de Vasari entre la división entre artes liberales y artes mecánicas, problemática que será abordada más adelante en este capítulo.

²⁹ “D’abord, parce que l’objet issu d’une empreinte manifeste une adhérence excessive à son référent de représentation, qui est aussi le support physique de sa constitution d’objet”.

indefinidamente —al menos en tanto existe una matriz—, y sobre todo no se pierde, no se disipa ante la diseminación que lo autoriza. (Didi-Huberman, 1997: 49)³⁰

Por ende, contacto y diseminación se unen y “tal será el gran poder de *l’empreinte*, su magia esencial: una adherencia capaz de diseminación” (1997: 49).³¹

De esta forma, llegado este punto argumentativo es necesario desembocar en el famoso concepto de *aura* benjaminiano (Benjamin, 2015 [1936]). A lo largo de esta investigación, esta noción ha aparecido de manera implícita sin necesidad de ser nombrada, mas resulta menester analizarla en función de la reproductibilidad del calco escultórico. La intención no es realizar una reflexión profunda sobre el concepto de aura de Benjamin que ya ha sido ampliamente debatido,³² sino tomar los aportes que la noción ha tenido en relación con la “cultura de los originales” tratada en el capítulo anterior y sus inferencias en la técnica reproductiva del calco. La tesis benjaminiana suele reducirse a la idea de que el aura de una obra de arte (el fenómeno único de una distancia, por más cercana que se encuentre) se atrofia ante la reproducción.³³

³⁰ “Nous touchons là au cœur du paradoxe de l’empreinte: d’une part, le contact (...) garantit en elle le pouvoir de l’unique; d’autre part, la génération (ou l’émission) garantit en elle que ce pouvoir est capable de se reproduire indéfiniment —du moins tant qu’existe une matrice—, et surtout de ne pas se perdre, de ne pas se dissiper dans la dissémination qu’il autorise”.

³¹ “Tel serait donc le grand pouvoir des empreintes, leur magie essentielle: une adhérence capable de dissémination”.

³² Sólo por nombrar algunas referencias cfr. Bürger (1995), Jauss (1995), Lacoste (2003), Snyder (1989) y Tackels (1999).

³³ Parte de la complejidad de la tesis de Benjamin es el hecho de que esta atrofia del aura no remite a una causalidad lineal con la reproducción, sino que antes bien se vincula a modificaciones en el régimen de la percepción “las transformaciones producidas en el medio de la percepción del que nosotros somos coetáneos pueden concebirse justamente como la señalada decadencia del aura” (Benjamin, 2015: 16). El aura no es una propiedad objetiva de las obras de arte, sino que es relativa a su valor cultural, la reproducción quita al objeto del

El argumento se concentra en las técnicas de la fotografía y el cine, producciones ópticas, alegando que allí la mano se libera ante un hacer cada vez menos manual. El texto de Benjamin denota una gran perspicacia respecto del rol de la técnica en vistas a una teoría materialista del arte que dé cuenta de sus nuevas condiciones y de los cambios en los regímenes de percepción en el siglo XX, ya inaugurados desde el siglo anterior. La obra de arte ha sido esencialmente susceptible de reproducción, con esa noción comienza el texto de 1936 y a continuación nombra aquellas técnicas reproductivas; principalmente el fundir, el acuñar y el grabar, el vaciado permanece como un silencio. No obstante, los calcos escultóricos van a ser blanco de críticas de este tipo, como responsables de la corrupción del aura de las originales y únicas obras maestras. Este prejuicio ante la reproductibilidad se encuentra por ejemplo en el canónico *Taste and the Antique* de Haskell y Penny. A pesar de que el eje problemático del libro sea la relación entre la construcción de un ideal clásico basado en la Antigüedad y el rol de sus copias, el recorte temporal se cierra hacia mediados del siglo XIX con una abrupta condena relativa al carácter mecánico de la reproducción en los calcos:

Los problemas planteados por las técnicas de reproducción utilizadas por empresas como Brucciani y Gerber 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. (Haskell y Penny, 1981: 122)³⁴

dominio de la tradición y altera un tipo de experiencia directa, una captación no mediada por un aparato técnico. Sobre este respecto Didi-Huberman critica la vulgarización de las ideas del texto de Benjamin: “Ahora bien, este texto en general no es utilizado más que para ser abusivamente resumido a una tesis en gran suma trivial (y más aún, históricamente errónea): la reproductibilidad técnica de las imágenes, específicamente su reproductibilidad fotográfica, ha padecido la noción de arte en su mismo centro, que es su unicidad; ha hecho desaparecer toda cualidad de original, todo aura, todo valor cultural... será el signo mecanizado, el ‘signo de los tiempos’ del arte del siglo XX” (1997: 18).

³⁴ “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

Hay una idea explícitamente declarada de que los productores de calcos explotan y violan a las glamorosas —léase únicas, originales, auténticas, auráticas— obras maestras; la reproducción las hace promiscuas y, como consecuencia, su reputación se desestabiliza. “Cuando la Venus de Medici fue más multiplicada es cuando podemos rastrear las primeras indicaciones significativas del declive de su reputación” (Haskell y Penny, 1981: 122).³⁵ Este tipo de afirmaciones descansan sobre una emulación prístina del original que descarta la reproducción mecánica como un mecanismo de apropiación corrosiva. Hay una idea de vulgarización en la difusión; no es casual que el ejemplo víctima de esto sea una Venus y que las palabras elegidas parangonen el problema al de un cuerpo que se prostituye. Justamente, otro de los ejes del texto de Benjamin es el hecho de que la copia permite salir al encuentro del deseo de acercar las cosas a las masas: si la obra aurática plantea una distancia dado su hierático valor cultural, la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica es sujeta a una constante apropiación dado que “cada día se hace más irrecusablemente válida la necesidad de apoderarse del objeto desde la distancia más corta de la imagen, o más bien en la copia, en la reproducción” (Benjamin, 2015: 16). En este sentido, no solo la cualidad de reproducción mecánica sino también la categoría de “mercancía” de los calcos escultóricos (*cfr.* capítulo 3) harían de estos objetos unos “corruptores del aura por excelencia”, a punto tal de que uno podría pensar el acto de toma del calco como un despojo de aura. Sin embargo, como se ha notado a lo largo de esta investigación, la problemática es más compleja dado que múltiples factores se ponen en juego, entre ellos, la ya nombrada cuestión del contacto. Dirá Didi-Huberman al respecto:

encouraged by these techniques may have unintentionally diminished the glamour of the statues reproduced”.

³⁵ “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”.

Eso es quizás lo que Walter Benjamin ha fallado en ver en su famoso texto sobre la reproductibilidad de las imágenes: que en el elemento de contacto reside una garantía de unicidad, de autenticidad y de poder —por lo tanto de aura— más allá de su reproducción misma. (1997: 49)³⁶

De esta forma, Didi-Huberman establece la idea de que en el contacto también reside el aura. Si el aura es una combinación sutil de una cercanía y una lejanía, en la imprimación se da la ya nombrada paradoja de ser una singularidad en tanto contacto corpóreo de materias (cuerpo-yeso para Didi-Huberman, escultura-yeso para nuestro caso) que al mismo tiempo es universal en tanto reproducción serial. La conclusión de Didi-Huberman, en parte, es que se “debe secularizar la noción de aura” (1997: 52).

No obstante, cabe mencionar que dicha secularización es realizable más bien en términos historiográficos en el sentido de despojarse de los equívocos en torno a la noción benjaminiana. Inclusive, los términos se podrían invertir: el molde entra en contacto con el original, *lo toca*, se adhiere a él, y luego esa adherencia se desplaza a la duplicación, lo cual *reforzaría* el aura gracias a la traslación por contacto. Secularizar conceptualmente el aura en algún punto implica sacralizar la imprimación en tanto operación y técnica.³⁷

³⁶ “Voilà peut-être ce que Walter Benjamin n’a pas su voir dans son fameux texte sur la reproductibilité des images: que l’élément du contact demeure une garantie d’unicité, d’authenticité et de pouvoir - donc d’aura- par-delà sa reproduction même”.

³⁷ En este sentido, la idea “tocado por el original” proveniente de la lógica de la imagen religiosa establece un vínculo resonante con lo planteado. Un historiador del arte como Michael Camille en un pequeño pero iluminador texto sobre el canon y la copia hace un parangón directo entre calcos y reliquias: “Tiendo a ver estos calcos escultóricos más como reliquias de contacto [*contact relics*], realizadas a partir de los moldes tomados, como el mando de Verónica, de la superficie del prototipo divino, por lo tanto proveyéndose de un tipo de autenticidad propio” (1996: 198).

En relación con esta temática, nos adentramos hacia otra de las ideas nodales que desarrolla Didi-Huberman que es la noción del aspecto mágico de la imprimación, problemática teóricamente muy fructífera.³⁸ Parte de su potencial remite al vínculo que se establece con la noción de “magia empática” del antropólogo escocés James George Frazer.³⁹ En su libro *The golden bough* (1922) el autor postula la ley de contacto o contagio que se basa en el mecanismo de que “las cosas que han alguna vez estado en contacto entre sí continúan actuando una sobre la otra a la distancia o luego de suceder el contacto físico” (1925: 11).⁴⁰ La asociación por contagio es contacto en un sentido literal que establece una “empatía secreta” entre materiales que se han *tocado*. Frazer da los ejemplos de partes corporales que se desprenden como los dientes o la placenta, pero también la ropa de una persona o las huellas de las pisadas (1925: 44). El contacto posee tal poder que se desliga de la semejanza como principio legitimador: la efectividad mágica del contacto compensa la falta de mimesis. Para el caso de los calcos escultóricos, nos encontramos con la paradoja de que el poder del contacto se combina con una semejanza en extremo derivada de esa misma adherencia de la técnica y la materialidad y que a su vez posee la potencialidad de la reproducción infinita.

³⁸ Didi-Huberman a lo largo de su disertación plantea el concepto de magia relativo a *l’empreinte* y su poder. También establece un vínculo con la esfera religiosa, relaciona imprimación y reliquias cristianas de gran envergadura como el manto de Verónica dado que “posan la pregunta misma de una aurización del rastro [*trace*]” (1997: 53).

³⁹ El planteo argumentativo de vincular a Frazer con la problemática de la copia no ha sido sólo utilizado por Didi-Huberman. Albert Boime, en su emblemático libro *The Academy and French painting in the nineteenth-century* (1971), ha conectado la práctica académica de la copia con la idea de magia empática de Frazer. Cabe destacar que el autor piensa la transposición entre pintura y dibujo o pintura y pintura, de modo que sus parámetros de análisis se mantienen dentro de lo mimético.

⁴⁰ Didi-Huberman cita este mismo fragmento de Frazer (1997: 49). Frazer plantea la diferencia básica entre magia empática y magia imitativa. Esta última se basa en la semejanza y en la idea de que la imagen de un objeto o sujeto posee la capacidad de dañar, destruir o proteger al objeto o sujeto imitado. A su vez, establece la denominada ley de la similitud: “el parecido produce parecido, o que un efecto se asemeja a su causa” (1925: 11). Cfr. Taussig (1993).

La idea frazeriana plantea la operatividad de otorgarle una centralidad al concepto de contacto que se coloca en pie de igualdad con el de la imitación. Didi-Huberman lo manifiesta muy claramente: *l’empreinte* es la contrapartida necesaria de la imitación (1997: 43). La disciplina de la historia del arte ha tendido a consolidar una historiografía que privilegia la imitación como principio rector; por ende, este tipo de objetos culmina siendo analizado en los términos que tratamos a lo largo del primer capítulo y bajo la generalización de una concepción peyorativa de la reproductibilidad como contrapartida del aura benjaminiana.⁴¹ Finalmente, pensar teóricamente *l’empreinte* a la manera que lo ha hecho Didi-Huberman, al mismo tiempo que estableciendo un diálogo con las condiciones materiales de nuestro objeto de estudio, presenta la posibilidad de pensar nuevos parámetros de análisis que rescatan la técnica y la materialidad desde un lugar significativo dado que no las reduce a mero procedimiento cuyo lugar es marginal en relación con el análisis.

La labor técnica del productor de calcos

El énfasis del contacto en la teorización de Didi-Huberman está puesto sobre el vínculo entre el objeto y su molde, y en este sentido, se desplaza la intervención del productor de esa imprimación. La idea de intimidad establecida entre quien toma el molde, la escultura y la matriz en Didi-Huberman es escasamente tenida en cuenta e inclusive se complementa con una falsa concepción de un creador que se retrotrae, un creador que no puede ser considerado como tal. El producto que acaece es concebido casi como una derivación mágica

⁴¹ O, inclusive, son rechazados: “Si los objetos nacidos del *moulage* a menudo se encuentran rechazados del discurso histórico sobre el arte, si se ofrecen como heterogéneos ante la historia del arte en tanto discurso, es todo porque simplemente son un obstáculo al buen ejercicio —neovasariano— de la historia” (Didi-Huberman, 1997: 76).

que, traducido a los términos de la problemática de producción de calcos, es considerada en tanto reproducción mecánica. En primera instancia, no hay una labor manual fácilmente detectable que deje rastros sino que la reproductibilidad pareciera actuar por sí misma. Didi-Huberman afirma que “estos objetos, en general, no fueron producidos por artistas, y ellos ya no se han producido por los *amateurs* de arte” (1997: 75),⁴² mas como ya hemos notado brevemente y como repararemos a continuación, la labor productora de calcos se inserta en un entramado de tensiones: entre saberes intelectuales y manuales, entre lo mecánico y lo artístico y entre el artesano o *praticien* y el artista. Ya se ha advertido que había una diferencia entre un trabajador yesero, que ingresaba más bien en el mundo obrero y de la división del trabajo gremial y que abarcaba un amplio espectro de actividades (desde la extracción de la piedra, su comercialización hasta sus usos constructivos), y los *mouleurs* encargados de hacer las reproducciones en yeso, quienes eran adscriptos al complejo entorno de los *praticiens* o artesanos.

Si retomamos la fotografía de la toma de molde del calco del *David* podemos notar que hay una división de jerarquía entre los personajes. Por un lado, los dos sujetos que tratan la escultura, los *mouleurs*,

⁴² “... ces objets, en général, n'ont pas été produits par des artistes, et ils n'ont pas plus été produits pour des amateurs d'art”. Como ya se ha indicado, Didi-Huberman hace bastante hincapié en la tradición vasariana que hereda la configuración de la historiografía del arte. Si en el capítulo anterior hemos tomados la discusión del original-copia a partir de una historiografía del siglo XX, Didi-Huberman vincula parte de ese bagaje con la disputa renacentista entre las artes liberales y las artes mecánicas, momento en el cual se escindió el carácter intelectual del manual del arte. A partir de esta problemática es que el autor plantea la tensión entre una pretendida unicidad de la obra de arte y la reproductibilidad de *l'empreinte*. Dice: “es la distinción de las artes liberales y de las artes mecánicas, las primeras garantes de la autenticidad, unicidad, de carácter estético, las segundas rechazadas por el humanismo vasariano (...). Más concretamente, esta distinción vuelve a separar dos tipos de procedimientos técnicos: los procedimientos de imitación (...) y ciertos procedimientos de reproducción, que son ‘mecánicos’, al menos del saber y del oficio en el sentido moderno (en el sentido renacentista) del término” (1997: 21).

son quienes están en contacto con la materia, la tocan. Sus desprolijas ropas están manchadas de yeso; son ellos quienes realizan el trabajo sucio (tanto en sentido literal como metafórico). No obstante, ellos no son los protagonistas de la fotografía, sino que son opacados por los dos personajes de pulcros trajes posando en primer plano. Si bien por el momento no se los ha podido identificar, es claro que ellos son los gestores o encargados de la operación. En suma, sus artífices intelectuales, en oposición a sus ejecutores manuales. Hay una pose cuidada y meticulosamente prevista, una premeditada espontaneidad que se expresa en la mano en el bolsillo y la postura de casual descanso del hombre a la derecha y que se complementa con el *praticien* de la izquierda que parece estar absorto en su trabajo. Lo interesante de esta fotografía es que el carácter construido de estas poses se revela gracias al *praticien* de la derecha, que está movido ante la exposición de la fotografía. Casi como una fantasmagoría, con este personaje se evidencia el carácter de baja importancia y casi anónima atribuida a la categoría de artesano, que no importa para los fines de la fotografía que su silueta sea tomada con nitidez. Dentro del taller de calcos había también una división de trabajo que distribuía las tareas a realizar en función de su importancia, caracterizada por Florence Rionnet como una “jerarquía programática”:

El personal estaba especializado en función de las operaciones: las tareas más “nobles” (en este caso la confección de los moldes, el vaciado de la primera colada [*épreuve*] y las terminaciones) estaban reservadas a los “maestros” (jefes del atelier y operarios que habían adquirido suficiente experiencia, ellos mismo estaban divididos entre operarios-*mouleurs* y operarios-encargados del vaciado) mientras que los aprendices y los obreros se aplicaban a las operaciones de preparación del material. (1996: 56)⁴³

⁴³ “Le personnel était spécialisé en fonction des opérations: les tâches les plus “nobles” (dans ces cas la confection des moules, le coulage des épreuves et les finitions) étaient

Una serie de obras del artista francés Édouard Joseph Dantan (1848-1897) retrata la intimidad del taller de calcos desde la pintura de Salón de género de fines del siglo XIX (figuras 22, 23 y 24).



Figura 22. Édouard Dantan (1848-1897), *Un moulage sur nature*, 1887, óleo sobre tela, 165 x 131 cm. Göteborgs Konstmuseum, Göteborgs (fuente: wikicommons).

réservées aux "maîtres" (chefs d'atelier et ouvriers ayant acquis suffisamment d'expérience, ils étaient eux-mêmes subdivisés en ouvriers-mouleurs et ouvriers-couleurs) tandis que les apprentis et les manœuvres d'appliquaient aux opérations de préparation des matériaux".



Figura 23. Édouard Dantan (1848-1897), *Un moulage ou Moulleurs dépouillant Rio*, 1896, óleo sobre tela, 200 x 200 cm. Colección particular (fuente: wikicommons).



Figura 24. Édouard Dantan (1848-1897), *L'atelier de moulage*, 1884, óleo sobre tela. Musée municipale, Limoges, Limoges (fuente: wikicommons).

La producción de imágenes del *atelier* de artista como temática se había popularizado hacia la segunda mitad del siglo XIX a partir de la circulación de crónicas periodísticas que describían estos espacios, fotografías y pinturas. En relación con aquellas imágenes de personalidades consagradas, el taller surgió como un lugar de culto, locus de la creación, investido de connotaciones afectivas y simbólicas que espejaban la personalidad y la obra de su dueño (Junod, 1994). Relativo a la escultura, varios reconocidos escultores como Antonio Cánova y Bertel Thorvaldsen escenificaron su fama desde la apertura de su taller, de modo que “ostensiblemente privado, pero en efecto muy público, el estudio proveyó una arena en donde la escultura y sus procesos eran montados y representados” (Droth, 2004: 223).⁴⁴

Ante esta serie de imágenes, nos encontramos en una encrucijada entre pintura de género y taller de *praticiens*, de modo que las connotaciones relativas al tipo de obra y trabajo allí realizado está atravesado por las modalidades visuales y las codificaciones de la pintura de Salón, que solía atribuirle un carácter documental y veraz a estas imágenes en detrimento de sus aspectos convencionales y compositivos. Esto lo manifiesta de forma clara un artículo sobre Dantan de *Le Temps* que, junto con otras crónicas sobre el artista,⁴⁵ enfatizó este aspecto de su obra al decir que “aplicó a la pintura de género el amor de la simple verdad, traducida por un maestro

⁴⁴ “Ostensibly private, yet in effect very public, the studio provided an arena in which sculpture and its processes were staged and performed”.

⁴⁵ En general, se lo identifica a Dantan como un excelente pintor de género. A su vez, su predilección por el taller como motivo pictórico es inicialmente vinculado a su padre Antoine Dantan, un estatuario ganador del Premio de Roma, de quien retrató su taller en la pintura *Coin d'atelier*. Gracias a esta, Dantan adquirió fama con su exposición en el Salón de 1880, donde ganó una medalla de segunda clase y fue adquirida por el Estado francés. Cfr. “École française, Dantan (Joseph-Édouard), Un coin d'atelier” (1889), Silvestre et al. (1898).

escrupuloso y delicado” (Larroumet, 1897).⁴⁶ Más aún, el taller como motivo pictórico fue recurrente en su obra:

Todo atelier de artista es un motivo de cuadro. La agradable diversidad del mobiliario y, por sobre esto, los juegos de luces, entrando a flote por los cristales o tamizados por las persianas, tentaron a menudo a los pintores. Ninguno ha extraído efectos más justo y más nuevos que Édouard Dantan. (Larroumet, 1897)⁴⁷

Más allá de la exploración de los efectos lumínicos, estas pinturas de Dantan resultan provechosas porque nos presentan una imagen del productor de calcos que era aceptada por los ámbitos artísticos institucionalizados del momento. Eran pinturas que se mostraban en el Salón y resultaban agradables ante la crítica y contribuían al flujo e intercambio entre la esfera artística y la de los *praticiens*.

Si bien no se hace patente la división del trabajo que menciona Rionnet, en ellas observamos a los *praticiens* en diferentes instancias de la operación: una toma de molde del natural (figura 22)⁴⁸, la tarea de separar la matriz de la escultura una vez secado el molde (figura 23) y el perfeccionamiento del vaciado una vez realizado (figura 24). En las tres imágenes

⁴⁶ “... il appliquait à la peinture de genre l’amour de la simple vérité, traduite par un métier scrupuleux et délicat”.

⁴⁷ “Tout atelier d’artiste est un motif de tableau. La diversité amusante du mobilier et, par là-dessus, les jeux de la lumière, entrant à flots par les vitrages ou tamisée par les rideaux, ont souvent tenté les peintres. Aucun n’en a tiré d’effets plus justes et plus neufs qu’Édouard Dantan”.

⁴⁸ Esta pintura gozó de cierta popularidad en el entorno del Salón parisino de 1887 (cfr. Lafenestre, 1887: 39-40). La escena de toma de molde se ajusta a los principales lineamientos de la pintura de Salón de las últimas décadas del siglo XIX, y se parangona particularmente con la serie de pinturas realizadas por Jean-Léon Gérôme de Pigmalión y Galatea. Mientras que Gérôme muestra la problemática entre el ida y vuelta entre naturaleza-arte vía imitación y evoca la idea la escultura que se insufla de vida a través del mito de Pigmalión, Dantan plantea la operación contraria: de la vida de la modelo se extrae el resultado inerte de la escultura. Relativo a la serie de Gérôme cfr. Stoichita (2008).

los personajes retratados están sumergidos en su labor y visten el mismo tipo de delantal, manchados por la blancura del yeso. Se pueden identificar diversos instrumentos de trabajo dispersos alrededor del entorno del taller como espátulas, cinceles y contenedores de yeso, objetos que remiten al quehacer manual. Asimismo, el producto del proceso convive en un entorno plagado de productos finales. En todos los cuadros se pueden reconocer calcos en yeso de reconocidas esculturas, principalmente en la forma de reducciones o fragmentos: el *Esclavo moribundo* de Miguel Ángel, una *Bañista* de Falconet o los fragmentos de la *Venus de Milo*. Todos estos objetos refuerzan el carácter de retrato de taller de calcos. Lo objetual se yergue como significativo dado que tienen un lenguaje implícito posible de interpretar (Junod, 1994: 91). Finalmente, la referencia visual a calcos escultóricos también aparecía como un elemento recurrente de los talleres de artistas, no solo referente a escultores sino a personalidades de todo tipo. No obstante, es interesante notar el desplazamiento que acaece en el significado del emplazamiento de estos objetos en cada tipo de imagen. En el taller de calcos, estos son los productos finales de la labor, objetos listos para el consumo. En cambio, en el taller del artista, se yerguen como herramientas didácticas y de observación, vehículos hacia la creación de obras de arte propias (no reproducciones) o, también, como objetos decorativos.

Vulgarización y accesibilidad de la producción de calcos

Como ya se ha notado, a la hora de tomar en cuenta el valor de la producción de los calcos escultóricos, el hincapié era puesto sobre el énfasis en la destreza y las habilidades implicadas en la factura de la pieza, es decir, sobre los aspectos intelectuales de la operación, llevados a cabo por los maestros del taller. Lejos de ser un mero procedimiento mecánico, era también uno artístico: *Il tient aux beaux-arts et aux*

arts mécaniques (“Tiene de las bellas artes y de las artes mecánicas”), versaba el ya citado *Manuel Roret*...

Llamado a reproducir la escultura, el *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 *mouleur* 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 *mouleurs* verdaderamente artistas, que se apegan a traducir las delicadas formas de una Venus... (Lebrun y Magnier, 1887: 1)⁴⁹

Más aún, en otro interesante artículo de 1899, en este caso de una revista estadounidense, *Brush and Pencil*, esta problemática fue más claramente expuesta:

Hay algo artístico en las reproducciones de yeso que escasamente reconocemos; es algo más que una reducción mecánica —ese es sólo 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. (Harris, 1899: 58)⁵⁰

⁴⁹ “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 l’observation rigoureuse des moyens pratiques du métier. On rencontre peu de mouleurs véritablement artistes, qui s’attachent à rendre le moelleux des formes d’une Vénus...”.

⁵⁰ “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”.

El vínculo de intimidad que se establecía entre el cuerpo del productor que tocaba y preparaba la materia de la escultura para cubrirla de yeso se desplaza hacia términos de estudio; ahora el *mouleur* entablaba una cercanía a través de la observación, no del tacto. Hacer calcos implica observación y estudio, énfasis sobre los momentos visuales e intelectuales de la actividad. La mano es opacada por la mente. Quien realizaba la tarea debía establecer un vínculo intelectual íntimo entre el objeto a reproducir para poder hacer una *buena* copia. Hay un aspecto artístico relativo a esta operación, que se parangona con la concepción del *disegno* vasariano de la que hablaba Didi-Huberman. En cambio, el potencial mecánico de la operación amenaza en desplazar lo artístico si la tarea no se realizaba siguiendo el estudio antedicho. El *Manuel Roret* a continuación advertía que:

Otros *mouleurs*, y éstos son el mayor número, son únicamente obreros. 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. (Lebrun y Magnier, 1887: 2)⁵¹

En el siguiente paso, el vaciado, el aspecto mecánico de la reproducción pasa a ser más patente. Por ejemplo, otro tratado práctico francés publicado por primera vez en 1889 afirmaba de forma contundente que “el *moulage à bon creux* y con el molde de múltiples piezas es un trabajo especial relevante a la industria el cual, según nuestra

⁵¹ “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 fidélité des positions se rencontrent rarement dans leurs productions informes, dont ils ne soupçonnent pas même les défauts”.

opinión, no tiene nada de arte” (Robert, 1920: 115).⁵² Ahora bien, en los párrafos anteriores el autor se ocupaba de aclarar que su escrito era sobre escultura y que solo trataba el yeso en relación con su uso para la realización de modelos y bocetos, y que el *moulage* solo era abordado en su aspecto “práctico” (Robert, 1920: 115).

Por otra parte, el *Manuel Roret*, que sí se concentraba en los *moulages*, presentaba que había una serie de pasos a llevar a cabo: secar y dejar endurecer los moldes, montarlos o unirlos, realizar la colada en dos posibles tipos, en dos partes o colada en el aire (*à la volée*) y luego desmontar o partir el molde (Lebrun y Magnier, 1887: 87). En el resultado, las propias divisiones del molde se trasladan al entramado de líneas sobre el calco, de modo que luego se debían raspar las salientes a fin de atenuar las gradaciones. Como notamos en el capítulo anterior, estas generan una disrupción de la idea de la obra de arte como una unidad dado que se obtiene un resultado fragmentado, que no obstante se intenta ocultar.

Más allá de lo antedicho, un aspecto que se enfatizaba de esta técnica reproductiva es su accesibilidad y simpleza. Si hay un reconocimiento y desarrollo de un saber especializado, que hace del *mouleur* un *praticien*, también en las fuentes se advierte una potencial vulgarización del trabajo dada la proliferación de sujetos abocados a dicha tarea. En principio, cualquiera puede realizar un calco. Por ejemplo, una guía inglesa para principiantes en la escultura aconsejaba:

En este caso una pequeña mesa con una pieza de tabla apoyada, una pequeña cantidad de arcilla, y unas pocas herramientas de varios tamaños, digamos diez o doce, y una copia en yeso de un pie de la *Venus de*

⁵² “... le moulage à bon creux et sur moule à pièces nombreuses étant un travail spécial relevant de l'industrie et où, à notre avis, l'art n'a rien à voir”.

Medici, o un calco de la cara de Apolo, o alguna de las máscaras antiguas, va a ser suficiente para comenzar. (Edwards, 1879: 14)⁵³

El yeso era un material barato y accesible, las herramientas no requerían demasiado conocimiento para ser empleadas y la compra de cualquier pequeño calco, preferentemente referente a la tradición clásica, bastaba para comenzar la producción de copias propias. No obstante, al momento de hacer calcos, no cualquier principiante podía hacerlo, como ya hemos notado. En cuanto a quiénes eran en efecto los productores de yesos, Rionnet comenta que, al principio del siglo XIX, la mayor parte de los *ateliers* privados eran dirigidos por *mouleurs* italianos,⁵⁴ quienes tenían atribuido el monopolio de la edición en yeso sobre el mercado parisino (Rionnet, 1996: 64). En general, se establecía una genealogía de herencia de los *ateliers* para mantener en uso los moldes del acervo, pero la expansión de la técnica de *surmoulage* —en este caso la toma de molde de otro calco— permitió la proliferación de talleres de todo tipo. Rionnet, en uno de los anexos de su estudio, lista un total de 268 *ateliers* privados registrados en la guía comercial de París Didot-Bottin durante la segunda mitad del siglo XIX (1996: 376-380). El abanico de productores de calcos abarcaba desde reconocidos escultores como Antoine-Louis Barye, quien dirigió el taller del Louvre hasta 1860, *formatori* de larga trayectoria como los Gherardi,⁵⁵ hasta anónimos vendedores ambulantes de las calles de París. El autor

⁵³ “In this case a small table with a piece of board placed upon it, a small quantity of clay, and a few tools of various sizes, say ten or twelve, and a plaster copy of one of the feet of the *Venus de Medici*, or a cast of the face of the Apollo, or some other of the antique masks, will be nearly all that is required for commencing”.

⁵⁴ Durante gran parte del siglo XVIII y principios del XIX la producción de calcos estuvo concentrada en los *formatori* italianos, quienes monopolizaban los moldes de la mayoría de las colecciones de estatuaria del país. Luego de las invasiones napoleónicas y el establecimiento del taller de calcos del Louvre (1794) se comenzó a desplazar la importancia de este grupo como productor principal de calcos (cfr. Mendonça, 2016).

⁵⁵ Cfr. Malone (2016).

del recuerdo de Montmartre comentaba que “hoy en día, los artistas errantes, establecidos alrededor de Montmartre y de Belleville, moldean con yeso todo tipo de objetos de arte, *Venus de Milo* y *Dianas de Gabii*, santas Vírgenes y santos José, y todo aquello al más bajo precio” (Sellier, 1893: 11).⁵⁶ Las Venus proliferaban no solo dentro del contexto del taller sino que también se prostituían en las calles, parafraseando la promiscua reproductibilidad insinuada por Haskell y Penny.

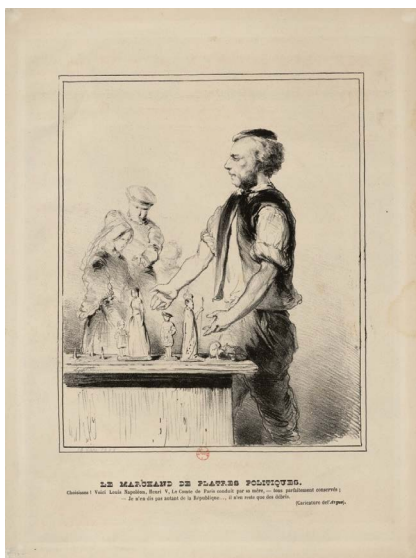


Figura 25. *Le marchand de plâtres politiques. Choisissez! Voici Louis Napoléon, Henri V, le Comte de Paris conduit par sa mère, -tous parfaitement conservés; -Je n'en dis pas autant de la République..., il n'en reste que des débris*, litografía, 23,3 x 19 cm. Bibliothèque Nationale de France, París (fuente: gallica.bnf.fr).

⁵⁶ “Aujourd’hui ces artistes nomades, établis autour de Montmartre et de Belleville, moulent avec le plâtre toutes sortes d’objets d’art, des Vénus de Milo et des Diane de Grabies, des sainte Vierge et des saint Joseph, et tout cela au plus bas prix”.

Una caricatura muestra a un vendedor de yesos en las calles de París (Figura 25). La versión parisina es una parodia política de la fragilidad de la segunda República francesa que se contrasta con las figuras en yeso *tous parfaitement conservés* de los protagonistas políticos del momento que, no obstante, están conformadas por una frágil materialidad. Más allá de eso, observamos al vendedor callejero disponer su producto mientras los transeúntes del segundo plano observan y señalan la mercadería. Se enfatiza el carácter popular y ambulante del vendedor de yesos; la reproductibilidad de la técnica habilita que estos se encuentren tanto en el prestigioso taller del Louvre como en la calle dispuestos en la vereda.⁵⁷

Luego, hacia el 1900, este tipo de mercado se redujo en pos de la consolidación de un oligopolio por parte de los *ateliers* del Estado francés (Rionnet, 1996: 67). Sin embargo, una fotografía publicada por Rionnet muestra la continuación de la práctica bajo unas modalidades bastante similares a las mostradas por la caricatura (figura 26).



Figura 26. Louis Vert (1865-1924), *Marchands de statuettes et de moulages, quai des Grands-Augustins, 6ème arrondissement, Paris, 1900-1906*, fotografía. Musée Carnavalet, *Histoire de Paris, Paris* (fuente: europeanna).

⁵⁷ Dice Rionnet: “En efecto, en esa época, el comercio de yesos prosperó porque la clientela se podía abastecer fácilmente en las boutiques especializadas, y sobre todo con pe-

Inclusive, Rionnet cita una carta de Rodin en donde recuerda la presencia de estos personajes por las calles:

... los más fuertes no pueden más que admirar a los pequeños *mouleurs* que circulan todavía las calles y que en mis tiempos de joven estaban en los puentes y 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. (Rionnet, 1996: 64)⁵⁸

Si bien el aspecto mercantil será abordado en el siguiente capítulo, cabe notar que el aumento en la comercialización de la escultura es un aspecto determinante del momento. Esta problemática es tratada por Martina Droth en relación con el contexto inglés. Como se ha notado en la introducción, Droth analiza los flujos entre la escultura institucionalizada y la proliferación de una escultura más accesible a un público amplio:

A medida que los intereses comerciales en la escultura crecieron, una clase media burguesa comenzó a disfrutar de un mayor acceso a la

queños vendedores de la calle que recorrían la capital con los brazos cargados de estatuas” (1996: 64).

⁵⁸ “... les forts 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’allégerai des animaux de Barye [,] a Paris dans des ateliers des jeunes faisaient (un art industriel) des mouleurs venaient et apportaient cette éducation ce musée restreint de leur plâtre”.

escultura en sus hogares, donde rápidamente evolucionaron nuevos medios de producción y consumo, a menudo de forma independiente de los artistas. (Droth, 2004: 225)⁵⁹

La aparición de lo que Droth llama *consumer-friendly ways of acquiring sculpture* se dio en términos de precios y materiales, en el cual el carácter múltiple de la escultura no era soslayado. Sin embargo, la autora toma como objeto de estudio la creación de nuevas esculturas, mientras que, como hemos notado, la reproducción de obras escultóricas canónicas presenta toda una arista de esta circulación que ilumina la mercantilización y la industrialización de las artes desde su propia perspectiva.

Se puede notar que las copias en yeso se presentan como uno de los objetos más accesibles dentro del mundo objetual de esculturas y objetos artísticos, carácter intrínsecamente determinado por su materialidad. El valor de cambio de un calco no solo disminuía en relación con otros objetos por su estatuto de copia, sino que lo hacía fundamentalmente por su material de producción. Esto es ejemplificado de forma muy clara por parte del *Manuel Roret*:

Un yeso de la Venus [de Médici], bien preparado se vende 100 fr.

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

⁵⁹ “As commercial interest in sculpture grew, a burgeoning middle class began to enjoy greater Access to sculpture at home, where new means of production and consumption were rapidly evolving, often independently from artists”.

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 fr.

Una copia de esta estatua, en mármol, costará 7 o 8.000 fr., una copia en bronce se venderá más o menos cerca del mismo precio; ésta costará todavía 2.000 a 2.400 fr. para hacerla en piedra blanda ordinaria. (Lebrun y Magnier, 1887: 120-121)⁶⁰

Como expresaba el *Manuel Roret* y como veremos a continuación, había una amplia gama de copias en otros materiales que circulaban y se ofertaban que mantenían otro tipo de estimación mercantil y económica gracias a una jerarquía de materiales.

El yeso y la jerarquía de materiales en el campo escultórico institucionalizado

Ya hemos notado los tránsitos del yeso en tanto sustancia por antonomasia de la reproductibilidad en múltiples instancias, desde materia prima en las canteras de París hasta elemento constitutivo de los calcos vendidos en sus calles. Al mismo tiempo, hay un constante flujo entre los sectores artísticos más institucionalizados y los talleres abocados a tareas de producción que recaían sobre la esfera de las

⁶⁰ “Un plâtre de la Vénus, bien préparé, se vend 100 fr. 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 150fr. 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”.

artes industriales. Un artista como Dantan pintó el taller de calcos como una temática de género; en paralelo, los estudiantes bajo la formación académica de la École de Beaux-Arts se entrenaban mirando aquellos calcos producidos en un taller similar, mientras que Rodin se instruía a través de su compra ambulante sobre los puentes de París.

Cabe destacar que los calcos en yeso hacen una discreta aparición que atraviesa múltiples entornos y lo mismo sucede con la materialidad del yeso. Llegado a este punto, la reproducción en tanto concepto y la particularidad de la imprimación emergen como categorías centrales que han influido de forma constante en la valoración atribuida al material del yeso. Al cotejar esta problemática en relación con la inserción del yeso en los ámbitos más estrictamente artísticos, surge la necesidad de analizar el establecimiento de una jerarquía de materiales en la escultura que informaban su recepción y su valoración.

Nos encontramos hacia finales del siglo XIX ante un 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 poseía una dinámica de producción y exhibición propia.⁶¹ 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

⁶¹ 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. El denominado “estilo neoclásico” fue uno de los más criticados; Droth comenta cómo en el caso inglés hizo una fuerte aparición lo que ella denomina la *New Sculpture* que incorporó el ornamento, el color y los modos de producción industrial y artesanal (cfr. Droth, 2004 y Millard, 1975).

ejemplares, entre los cuales las reproducciones de yeso tuvieron un lugar privilegiado como hemos notado. En este ámbito se produjo una dinámica de trabajo particular, en la que se 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.

En principio, la lógica del quehacer escultórico funcionó bajo una serie de codificaciones y modalidades que se cristalizaron en el periodo estudiado. Si por un lado había un ámbito delimitado por el taller de calcos, por otro el yeso era frecuentemente empleado en el proceso de creación de nuevas esculturas. En la práctica escultórica, el momento del modelado en arcilla del primer boceto se ha exaltado como central, como uno de los más creativos, por ser el primer encuentro entre idea y materia. David Getsy, haciendo referencia a Rodin, describe elocuentemente la rutina del proceso:

Generalmente, un escultor modelaba la figura en arcilla. Dado que la arcilla es un material figurativo [y aditivo], necesitaba que se mantuviese húmedo para evitar que se rompiese y destruyese. Una vez que el escultor completaba su obra, se moldeaba en yeso para congelar la forma en un material más permanente, pero todavía barato. En este proceso, la figura en arcilla inicial a menudo era destruida. El yeso resultante, sin embargo, podía ser exhibido con la esperanza de que un patrón pagara para que fuese fundido en bronce o tallado en mármol. Del primer vaciado de yeso, numerosos vaciados adicionales, estatuas de mármol, o vaciados en bronce podían ser producidos. La escultura final, sin embargo, era generalmente ejecutada por un equipo de *praticiens* altamente capacitados como fundidores en bronce, productores de moldes, y tallistas de piedra que utilizaban una variedad de tecnologías

y herramientas para asegurar que la imagen que fue inicialmente esculpida en arcilla fuese fielmente traducida una segunda vez a su nuevo material. En este proceso, la labor artística estaba principalmente localizada en la concepción y el modelado inicial de la figura en arcilla, no en la creación del proceso escultórico. (Getsy, 2010: 74-76)⁶²

De esta forma, los calcos utilizados como herramientas didácticas lindaban con pruebas y bocetos en yeso de nuevas obras, la reproducción convivía con la creación y se entremezclaba constantemente. Una vez realizado el boceto, éste se convertía en un nuevo cuerpo objetual al cual se le debía tomar el molde en yeso. Ante la frecuente destrucción de la muestra en arcilla, el vaciado era la obra de arte resultante del proceso creativo, exhibida a la espera de permanencia (material, y por ende simbólica) gracias a su transfiguración en otra materia.⁶³ Las reproducciones de yeso, por su parte, 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.

⁶² “Customarily, a sculptor would model the figure in clay. Since clay is a figurative material, it needed to be kept damp in order to keep it from cracking and crumbling. Once the sculptor had completed the work, it would then be cast in plaster in order to freeze the form in a more permanent, but still inexpensive, material. In this process, the initial clay figure would most often be destroyed. The resulting plaster, however, could then be exhibit in hope of convincing a patron to pay for it to be cast in bronze or carved in marble. From the first plaster cast, numerous additional plaster casts, marble statues, or bronze casts could be produced. The ‘final’ statue, however, was often executed by a highly skilled team of practitioners such as bronze casters, mold makers, and stone carvers who used a variety of technologies and devices to insure that the image that had been initially sculpted in clay was faithfully translated a second time to its new material. In this process, the sculptor’s artistic labor was located primarily in the conception and initial modelling of the clay figure, not in the creation of the sculptural process”.

⁶³ Sobre la circulación y transformación de materialidades de una misma obra *cfr.* Gallipoli (2016b).

El yeso era empleado simultáneamente como sustancia privilegiada de la copia y como parte de la creación escultórica, ya que también servía como un medio creativo dentro del taller de escultura.

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 (Millard, 1975), afirmaba en su libro *Esthétique du sculpteur* que “el mármol debe ser la materia preferida del escultor” (1888: 105).⁶⁴ 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” (1888: 107).⁶⁵ La preferencia por el mármol data de la proliferación de ejemplares en este material de la estatuaria de la Antigüedad dada la pérdida de sus versiones en bronce y la exaltación de la prescripción de la tradición clásica que se consolidó a partir de los escritos de Johann Joachim Winckelmann. De alguna forma, los parámetros de la práctica de la escultura institucionalizada eran dados a partir de la materia del mármol; así lo afirmaba el manual inglés para escultores principiantes: “Es sólo porque los artistas y los escultores han sido educados para observar el mármol blanco como la obra perfecta que éste es preferido” (Edwards, 1879: 8).⁶⁶

⁶⁴ “Le marbre doit être la matière préférée de l'artiste”.

⁶⁵ “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?”.

⁶⁶ “It is only because artists and sculptors have been educated to view the white marble as perfected work that it is preferred”.

Referente al bronce, Jouin decía:

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. (1888: 99-100)⁶⁷

Esta cita es sumamente interesante porque retoma la problemática planteada en relación con la dicotomía entre arte e industria desde una postura que pregonaba el contacto del artista-materia en detrimento del de *praticien*-materia. Jouin demandaba el carácter artístico del contacto, pero solo en relación con una creación que se adaptara a las nociones de *imitación* y *disegno* ya tratadas. 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* y asimismo muchas veces el escultor se involucraba en el proceso de fundición, terminado y patinado de las piezas.⁶⁸ A lo que se estaba enfrentando el autor es a la industrialización y mecanización de las

⁶⁷ “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 œuvre. Il faut donc au statuaire en bronze la collaboration d'un praticien qui n'a rien de l'artiste. Et, voyez l'exigence misérable de une telle situation! Ce n'est pas l'artiste qui le dernier caressera son œuvre”.

⁶⁸ Sobre la dinámica de producción de esculturas en bronce cfr. Chevillot (2008), Droth (2016), Lebon, (2012a y 2014) y Parigoris (1997). Parigoris dice: “La creación de una obra en bronce ha permanecido como un proceso de fabricación complejo, que consume mucho tiempo, y por lo tanto costoso, lo cual ha contribuido a su aura. La fabricación de un bronce requiere de un equipo de muchos artesanos altamente cualificados. Hasta el principio del siglo XX, una fundidora constaba de varios oficios (*métiers*), de los cuales los más especializados de los grabadores y los *patinières* (especialistas que aplicaban la pátina al bronce) requerían considerable pericia y eran oficios separados en su propio derecho” (1997: 138).

artes, proceso que afectaba también a la materialidad del bronce y a la percepción de este tipo de obras como únicas.⁶⁹ En paralelo a lo planteado, se daba un contexto en el cual se estableció un auge en la producción de bienes mercantiles que varió desde pequeños bronce por parte de fundidoras especializadas hasta la consolidación de una industria conmemorativa. Nuevamente, las diversas materialidades escultóricas eran insertas en una compleja red de relaciones; una misma sustancia podía ser investida de cierto valor en la teoría mientras que la práctica histórica demostraba que sus usos abarcaban un abanico mucho más amplio de lo pretendido. Los cambios tecnológicos en pos de la mecanización afectaron de forma directa la proliferación de copias; para el caso del bronce, este fenómeno se produjo cuando la técnica del fundido a la cera perdida fue reemplazada por la fundición en arena (Haskell y Penny, 1981: 124).⁷⁰ Si por un lado se puede celebrar este auge en la proliferación de obras y copias como bienes comerciales como lo hace Droth, autores como Haskell y Penny adoptan una sospechosa postura ante la reproductibilidad:

Los bronce de fundición en arena tienen una superficie menos viva e interesante porque el fundido era lo suficientemente exacto como para que una terminación a mano no fuese necesaria (...). Por lo tanto hay ciertamente muchas más copias de bronce de los antiguos insípidas, y sumamente malas en el siglo XIX que en los siglos anteriores. (Haskell y Penny, 1981: 124)⁷¹

⁶⁹ El problema del derecho de autor y la unicidad en las piezas de bronce fue uno de los grandes nudos conflictivos que atravesó la industria de las fundidoras. Lebon (2014) comenta cómo se estableció una serie de leyes y codificaciones para evitar el plagio y la falsificación a través del empleo de la técnica de *surmoulage*.

⁷⁰ Los autores agregan: “Más aún en 1839 maquina reductora, inventada por Achilles Colas, fue puesta en práctica en la nueva fábrica establecida por Ferdinand Barbedienne en París, y la precisión de este fundido llevó a la comparación inmediata con el exactamente contemporáneo daguerrotipo” (Haskell y Penny, 1981: 124).

⁷¹ “Sand-cast bronzes generally have a less lively and interesting surface because the casting was exact enough for hand finishing not to be needed (...). Thus there are certainly many more

Casi a un siglo de distancia, Jouin y Haskell y Penny culminan manifestando quejas similares y continuamos encontrando una postura historiográfica que se lamenta ante la falta de un contacto corporal con la materia en donde medie la imitación y la creación, y, por lo tanto, lo artístico aparece como en oposición a lo manual e industrializado.

En relación con otros materiales, especialmente aquellos que son utilizados para el modelado, fueron 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 antecedido, una obra que le seguirá. El yeso es útil, nada más” (Jouin, 1888: 99).⁷² Esta clasificación del yeso como intermediario ha sido contemplada como si fuese una característica esencial de la sustancia y no asignada. Meramente como intermediario, el material solo puede tener valor en función de lo que mediatiza, de modo que es inevitablemente cotejado con otras materialidades. Aun 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” (Mills, 1967: 26).⁷³ La problemática del tiempo y la

dull, and downright bad, bronze copies after the antique in the nineteenth century than in previous centuries”.

⁷² “Toute figure en plâtre suppose un modèle qui l’a précédée, une œuvre qui la suivra. Le plâtre est utile; rien de plus”.

⁷³ “Plaster of Paris is not a durable material of 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”.

durabilidad del material de forma frecuente apareció como una de las grandes limitaciones de la sustancia. Uno de los motivos por el cual los escultores buscaban pasar sus obras a materiales “eternos” como el bronce y el mármol no solo estaba vinculado con su prestigio sino también con la fragilidad del yeso que hacía que rápidamente una pieza se deteriorara y, por ende, que hiciese del material algo transitorio. El *Manuel Roret* en una de sus secciones lo afirma de forma explícita: “reprochamos su fragilidad y su poca resistencia a las influencias atmosféricas, que apenas permite de emplearlo en las obras que deber estar al descubierto” (Lebrun y Magnier, 1887: 99).⁷⁴

Otra característica principal de la materia del yeso 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 el molde derivado del 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. El vaciado y el hecho de que adopte la forma de un molde se yergue como sinónimo de falta de carácter propio y como el paso más mecánico del procedimiento, como ya hemos

⁷⁴ “... on lui reproche sa fragilité et son peu de résistance aux influences atmosphériques, ce qui ne permet guère de l'employer pour les ouvrages qui doivent rester à découvert”. Esta cita aparece como una declaración de M. F. Abate, quien presentó ante la Académie des Sciences un procedimiento para darle al yeso la durabilidad y la inalterabilidad del mármol. Este curioso extracto del manual atribuye las causas de la fragilidad del material no al yeso mismo, dado que la composición química de la sustancia revela que hay diferentes grados de dureza, sino a los procedimientos de tratamiento del material en relación con la cantidad de agua contenida. Al proponer un método de evaporar el agua contenida en el material a través del uso de vapor, afirmaba haber llegado a una solución óptima del problema. El resultado era “de una perfecta compactibilidad y durabilidad, y adopta el pulido del mármol. Los bajorrelieves más delicados (...) se reproducen con toda la perfección que ellos tienen en el original. La experiencia de varios años probó la inalterabilidad de este producto sobre la acción de las influencias atmosféricas” (Lebrun y Magnier, 1887: 102).

advertido. Y falta de carácter implica repetición. En el *Manuel Roret* se puede leer esto a través de la cita de autoridad de M. de Clarac, conservador de antigüedades del Louvre:

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. (Lebrun y Magnier, 1887: 4)⁷⁵

En última instancia, lo que personajes como Jouin y Clarac ponían 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. Como se ha notado en el capítulo anterior, estos términos han sido estimados como opuestos, como extremos de una conceptualización dentro de la teoría 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, es decir, la unicidad: las caricias carnales que Jouin le demandaba al escultor o aquellos gestos que Friedländer exigía como marcas de autor-creador. La escultura y sus materiales desafían de forma constante dichas nociones, construidas generalmente considerando la pintura como referencia. Lo que se quiebra ante el análisis de estos objetos escultóricos de controversiales materialidades es la pretensión de pureza

⁷⁵ “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 d'autres matières. Ces reproductions sont toujours des copies, ou, si l'on veut, ouvrages des fac-simile d'autres ouvrages: avec une statue en plâtre en suppose une autre dont elle n'est que la répétition”.

teórica de categorías. 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 empleo de pátinas en los calcos escultóricos

YESO QUE PARECE MÁRMOL. - A fin de que un objeto de yeso tenga la apariencia de mármol se hará disolver al calor en agua clara unos 30 gramos de jabón blanco, haciendo de modo que se forme una agua de jabón muy ligera, para dar un baño al objeto que quiere pulirse, y evitando, sobre todo, que haga espuma. Cuando el yeso haya embebido la humedad y esté bien seco, frótese suavemente con un lienzo fino, con lo que el jabón sacará lustre, y el yeso aparentará todas las cualidades del mármol más blanco y hermoso. (“Inventos, recetas y procedimientos útiles”, 1923)

Resulta pertinente tomar una problemática final relativa a la decisión de emplear una pátina que imitara el acabado del mármol o la materialidad del original o privilegiara la blancura del yeso. La posibilidad de colorear los calcos, por un lado, exalta el potencial que posee la copia de ser impostora, de desdibujar la distancia con su original al ejercerse una acción manifiesta de ocultamiento de la materialidad del yeso para disfrazarla de algo que no es.⁷⁶

⁷⁶ La cualidad engañosa de la superficie escultórica es una problemática que afectaba no solo a las copias de obras de arte, sino que era un factor que se ponía en juego en relación con la recepción de una escultura. Un interesante caso es el de Antonio Cánova estudiado por Ferando, en donde la autora analiza una parte de la recepción negativa de su obra por considerar el tratamiento de la superficie de sus obras como “fraudulenta”, innecesaria y engañosa porque, por un lado, algunas piezas parecían antiguas mientras que otras imitaban la ilusión de la carne al punto de un “efecto de realidad” por el empleo de sutiles tintes obtenidos por el empleo de cera o agua pulverizada (Ferando, 2010).

En dicha operación, se pone en juego una nueva habilidad por parte del *praticien* que en este caso implica una labor imitativa y pictórica, lo cual permitió que esta tarea fuese caracterizada como artística. En esta instancia, la imitación, que era anulada por el contacto de la imprimación en la manufactura del vaciado, irrumpe como mecanismo, devolviendo al objeto a los parámetros de análisis que se ajustan a la historiografía que hemos reseñado a lo largo del primer capítulo. Llama la atención la vigencia de estas ideas hasta bien entrado el siglo XX, como lo demuestra un historiador del arte de la importancia de Erwin Panofsky quien, en 1930, defendía este mismo aspecto sobre los calcos mientras argumentaba sobre facsímiles y copias de obras de arte:

En el caso de los calcos escultóricos, no es simplemente un caso del ojo humano y la mano humana *interviniendo* activamente en el proceso de aparatos reproductivos. En verdad, el proceso reproductivo está en sí mismo dividido en dos actos: uno es mecánico y el otro, aunque igualmente importante, puramente personal, inclusive “artístico”. Las formas esculturales mecánicamente vaciadas son revestidas con una representación pintada a mano de la superficie coloreada. Y mientras la tecnología no mecanice esta segunda operación, el objeto resultante es un peculiar híbrido, ni un calco mecánico ni una copia “artística”. Este híbrido es aún más dudoso por dos aspectos. Por un lado, la capa de color aplicada manualmente remueve al calco mecánicamente producido del reino de la óptica “reproductiva” al de la óptica “productiva”. Por otro lado, el artista, quien está trabajando a mano alzada (más allá del hecho de que generalmente no es un artista), está atado al calco y pierde la libertad interior de expresión que hace de una copia de Courbet, por ejemplo, una verdadera obra de arte. (2010: 334)⁷⁷

⁷⁷ “In the case of the plaster casts, it is not simply a case of the human eye and the human hand actively *intervening* in the process of the reproductive apparatuses. Rather, the

El extracto de Panofsky sintetiza algunos de los principales problemas tratados en el presente capítulo: el carácter mecánico de la reproducción y la idea de que ninguna mano interviene en él; la asociación del carácter artístico a los procesos imitativos (en palabras de Panofsky la óptica productiva) y la negación a cualificar al agente productor como un artista-creador. La reproductibilidad del calco anula la creatividad según esta concepción, lo cual refuerza lo planteado en el capítulo uno sobre el concepto de originalidad.

Asimismo, más allá de los planteos teóricos e historiográficos que surgen a partir de la pátina de los calcos, otro interesante debate retoma desde otro ángulo la pregunta por la autenticidad. En el primer capítulo, el caso del *David* de Miguel Ángel dio cuenta de una serie de encrucijadas entre el original y la copia y cuáles son las condiciones de autenticidad de una obra (la copia del *David* en la Piazza della Signoria o el original en la Galleria dell'Accademia). En cambio aquí, a partir del análisis histórico de la práctica del empleo del color a los calcos, se inaugura la posibilidad de que, desde la copia, se puede lograr una versión aún más fidedigna del original, especialmente para los casos de los bronce griegos originales de los cuales solo quedan las copias romanas en mármol. Así, algunos talleres de calcos explotaron conscientemente el uso del color para enaltecer el carácter artístico de su producción y establecer una estrategia de venta que apuntara a una distinción por encima de los demás productores. Tal fue el caso que

reproductive process is itself divided into two acts: One is mechanical and the other, while equally important, is purely personal, even 'artistic'. The mechanically cast sculptural forms are coated with a hand-painted rendering of the colored surface. 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. This hybrid is even more dubious on two counts. On the one hand, the manually applied layer of color removes the mechanically produced cast from the realm of the 'reproductive' optic to that of the 'productive' optic. On the other hand, the artist, who is working free hand (aside from the fact that he generally is not an artist), is bound to the actual cast and loses that inner freedom of expression that makes a copy cast by Courbet, for instance, a true work of art".

analizaremos de August Gerber en Colonia, Alemania. Finalmente, este tema también nos permitirá adentrarnos al próximo capítulo sobre la circulación de los calcos a partir de las estrategias comerciales de los talleres especializados, de modo que resulta conveniente ampliar el recorte geográfico y comenzar a emplear una metodología que relacione fuentes e indicadores de múltiples contextos de finales del siglo XIX.

El blanco como color de la escultura es un rasgo que se ha establecido en gran medida gracias a la prescripción de la tradición clásica como modelo canónico a partir de los escritos de Johann Joachim Winckelmann,⁷⁸ quien ignoró el empleo del color en la estatuaria clásica en detrimento del halago del mármol como material estimado. De forma sintética, su postura se puede resumir en la siguiente frase de su famoso *Geschichte der Kunst des Altertums* (*Historia del arte de la Antigüedad*) de 1763:

Como el blanco es el color que refleja el mayor número de rayos de luz, y que en consecuencia es el más fácilmente percibido, un bello cuerpo será, por consiguiente, tanto más bello cuanto más blanco sea, así como vemos que todas las figuras en yeso, cuando están recientemente formadas, nos dan la impresión de ser más grandes que las esculturas de las cuales están hechas. (Winckelmann, 1850: 40)

En consecuencia, a lo largo del siglo XVIII el uso de los calcos escultóricos en los contextos de academias artísticas se mantuvo bajo la modalidad del blanco del material ya que, además, el yeso bajo la luz natural permitía la exploración de diversos efectos de claroscuro, lo cual era funcional al aprendizaje del dibujo. Sobre este respecto, el

⁷⁸ El peso de Winckelmann como figura teórica y su relación con la expansión de un ideal clásico que se cristalizó en la currícula académica de la formación artística es una problemática que desborda ampliamente el alcance de esta investigación.

argentino Ricardo Rojas daba cuenta de la continuidad de este tipo de práctica hasta principios del siglo XX y en diversas áreas geográficas:

El yeso, en cambio, tiene una docilidad que no traiciona. Esto en cuanto a la forma; pues en lo que respecta al color, la absoluta uniformidad de su blancura garantiza los efectos de claroscuro. El vago tinte azulado que suelen tener algunos yesos, equivale, siendo uniforme, al blanco más puro. Algunos suelen colorearlos, pero si bien esto seduce a los profanos, para los artistas y estudiantes prefíerese el yeso natural. (2010: 251)

Hacia finales del siglo XIX se popularizó la oferta de calcos escultóricos con pátinas que imitaran la materialidad de la escultura original. Por ejemplo, un taller como el del Musée de Sculpture Comparée —o el Trocadéro como lo llama Rojas y era popularmente conocido— tuvo una etapa en donde la pátina de tipo ilusionista fue tajantemente rechazada para luego pasar a una postura hacia la primera década del 1900 de multiplicación de ejemplares que imitaban la coloración de los monumentos reproducidos. Julie Beauzac, quien ha analizado el tema de la pátina en uno de los pocos artículos especializados que abordan esta temática, plantea la hipótesis que dicha veta ilusionista por parte de la institución afectó la valoración de las copias en términos positivos:

La multiplicación de estas pátinas ilusionistas se puede traducir en un cambio de estatus de los calcos. En efecto, hasta el siglo XIX, el yeso con frecuencia se mantuvo un medio y no un fin. Etapa intermedia entre el modelado y la obra final, en bronce y en mármol, el vaciado raramente posee un valor artístico propio. Es solamente cuando el escultor detiene la creación en esta etapa que el vaciado adquiere un valor propio de una obra completa. Recibe entonces una pátina, demostrando su estatuto de obra final. Es posible que las pátinas, aplicadas poco a poco sobre los calcos del Musée de Sculpture Comparée, tuvieron el

mismo valor de terminación para sus yesos, dejados antes blancos y desnudos. (Beauzac, 2016: 766)⁷⁹

Además de poner en relación la producción de calcos con el quehacer escultórico más amplio de la época, como también lo hemos hecho a lo largo del capítulo, es interesante pensar que el valor de obra final de un calco es proporcional al grado de ocultamiento de su materialidad.⁸⁰ La pátina se yergue como un recurso funcional para con la transparencia de la copia, es decir, que no se revele como una pieza con materialidad propia sino que refuerce sus aspectos imitativos y genere un vínculo aporético entre el original y la copia.

Esta suerte de negación del yeso como material se complementa en otros casos con la posibilidad de acercarse a un original perdido, mayoritariamente para los ejemplares de estatuaría de la Antigüedad clásica. En el siguiente capítulo se explorará esta idea en relación con el ejemplo particular de la *Victoria de Samotracia* por parte de August Gerber. Por lo pronto, cabe introducir que la firma de Gerber instalada en Colonia es un caso de estudio pertinente dado que se especializó en la producción de calcos de reconstrucciones arqueológicas que evocan la problemática material del bronce perdido que solo puede ser cotejado con las subsiguientes copias de mármol y con las fuentes

⁷⁹ “La multiplication de ces patines illusionnistes traduit peut-être un changement de statut de ces moulages. En effet, jusqu’au XIXe siècle, le plâtre reste souvent un moyen et non une fin. Étape intermédiaire entre le modelage et l’œuvre finale, en bronze ou en marbre, le moulage possède rarement une valeur artistique propre. C’est seulement lorsque le sculpteur arrête la création à cette étape que le moulage acquiert une valeur propre d’œuvre à part entière. Il reçoit alors une patine, témoignant de son statut d’œuvre finale. Il est possible que les patines, appliquées peu à peu sur les moulages du MSC, aient eu la même valeur de finition pour ces plâtres, laissés d’abord blancs et nus”.

⁸⁰ Este tipo de problemática se debe pensar en términos diferentes según la materialidad de la escultura. Por ejemplo, el caso de la pátina es fundamental para la producción de los broncees como parte constitutiva de la técnica y uno de los aspectos más valorados en términos estéticos (cfr. Chevillot, 2008 y Lebon, 2012a).

literarias⁸¹ a través del empleo del recurso del color como un medio que aportaba precisión. Para estos casos, el yeso permitía evocar la ausencia del bronce a través del patinado y vehiculizar una impresión correcta, verosímil, por ende, auténtica de ese original. No obstante, algunas voces como la de Ricardo Rojas se alzaron en cautela ante la proliferación de pátinas simil bronce:

La industria del patinado logra, a veces, efectos absolutos de identidad, pero si al reproducir el mármol, es más fácil la empresa, tórnase peligrosa cuando se trata de bronce, sobre todo si fueran muy antiguos, como el *Auriga de Delfos*; o si hubiesen sufrido la acción de los volcanes, como ocurre con los numerosos bronce de Herculano y Pompeya. (Rojas, 2010: 251)

Por otro lado, la firma de Gerber también es un adecuado caso para introducirnos al carácter que adoptó la circulación de calcos escultóricos hacia principios del siglo XX, dado que consideramos que en ese momento los tránsitos de estos objetos obtuvieron un alcance global pues muchas ciudades comenzaron a consumirlos ávidamente en este momento; entre ellas podemos contar con Buenos Aires y otras ciudades latinoamericanas como Santiago de Chile, Montevideo y Bogotá, y otras que desde hacía prácticamente un siglo las usaban como México y Río de Janeiro. Pero también el consumo se amplía a lugares como Ontario, Auckland, Detroit, Ljubljana, por nombrar solo algunos lugares. En relación con el caso de Buenos

⁸¹ Esto entra en especial conexión con el rol que Alemania jugó en relación con el fomento de expediciones arqueológicas y de la arqueología como disciplina. Al respecto Salvatore Settis (2006) en referencia a la construcción de la tradición clásica resume que: "Los historiadores del arte antiguo (sobre todo los alemanes) habían ido construyendo pacientemente a lo largo del siglo XIX su elocuente *Archäologie der Kunst* [arqueología del arte]: método reconstructivo de la historia del arte antiguo que aspiraba a recuperar su desarrollo haciendo converger el estudio de las fuentes literarias y el análisis de los monumentos en una increíble tensión hacia los originales perdidos del arte griego" (2006: 44). También cfr. Gazda (2002) y Marvin (2008).

Aires, un peculiar vínculo se estableció entre August Gerber y el artista argentino y fundador del Museo Nacional de Bellas Artes, Eduardo Schiaffino, quien hacia 1904 se encontraba haciendo un relevamiento de los talleres de calcos de Europa para conformar una colección de vaciados para dicho museo. Mientras Schiaffino se abocó a la presentación del arte argentino en la Exposición Universal de St. Louis en 1904, Gerber también se encontraba allí como un importante representante alemán exponiendo en la Louisiana Purchase Exhibition en los edificios del Estado Alemán, el Palacio de Educación, el Palacio de Industrias Varias y en el Palacio de las Artes Liberales (Disalvo, 2012: 133).⁸² Schiaffino adquirió varias piezas del taller de Gerber, lo curioso es que optó por versiones restauradas y también patinadas.⁸³ Por ejemplo, uno de los listados de Schiaffino presentados a Joaquín V. González, el entonces ministro de Instrucción Pública enumeraba:

1139. Venus de Cnido, de Praxíteles (Vaticano) – restaurada con la cabeza de la Venus de Tralles colección [ilegible] (Berlín). Marcos 420, 538.

1122 Estatua de Athena Lemnia restaurada según Furtwängler y Aldenhoven, patinada bronce antiguo. Marcos 450, 562. (Schiaffino, 1905a)

Paola Melgarejo (2013: 40), al analizar esta serie de compras de Schiaffino, afirma que priorizó una lectura clara de las piezas de modo que se incluía su historia moderna de restauración, pero que en verdad implicaba acercarse a su versión auténtica, a pesar de que esta fuese una

⁸² Gerber y Schiaffino intercambiaron correspondencia durante sus estadías en Estados Unidos que se pueden encontrar en el Fondo Eduardo Schiaffino del Archivo General de la Nación y en el Fondo Eduardo Schiaffino del Museo Nacional de Bellas Artes.

⁸³ Esto es mencionado por Melgarejo (2013).

reconstrucción arqueológica.⁸⁴ En el polo de la oferta, comercializar una pieza como esta para Gerber implicaba una marca de legitimación y estatus, que lo acercaba más al arte que a la industria. Lauren Disalvo (2011 y 2012) ha analizado este aspecto del taller y afirma que el valor de autenticidad era implicado en la recepción de piezas como las de Gerber que exaltaban destreza en la manufactura, en la aplicación del color y en la precisión histórica (2012: 132). El ejemplar de *Atenea Lemnia*, un bronce perdido de Fidias, era uno de los más emblemáticos de Gerber dado que promocionó la venta de esa pieza con especial interés, inclusive llegó a ser la portada de sus catálogos y sus presentaciones de venta. (figura 27).



Figura 27. August Gerber, *Papel epistolar con la portada de Atenea Lemnia*, en carta dirigida a Eduardo Schiaffino, 1906. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

⁸⁴ Melgarejo (2013: 40) menciona que como parte de estas decisiones también Schiaffino eligió no comprar el *Laocoonte* dado un reciente descubrimiento que alteraba la composición del grupo escultórico.

Por un lado, entre la reconstrucción arqueológica de Adolf Furtwängler y el aporte de Gerber, se generaba una nueva pieza que podría inclusive adquirir el carácter de obra de arte que superara el vínculo directo con su original que era una copia romana en mármol y se acercara aún más a su “verdadero” original.

La fama del taller Gerber se mantuvo luego de la muerte de su director en 1906,⁸⁵ y, ante la toma de mando de 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 obras de primera calidad y de maestros de atelier a toda prueba 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. (Wahl, 1906)⁸⁶

Incluso el reconocimiento incrementó a punto tal que en Estados Unidos en 1918 la *College Art Association* afirmaba que “August Gerber en Colonia es o fue el mejor productor de calcos y vale lo que todos los demás puestos juntos” (Forbes, 1918: 16).⁸⁷ A partir de este caso, se puede dar cuenta de las diversas estrategias que surgían al momento de valorar a los calcos escultóricos. Si bien el empleo de

⁸⁵ 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” (Schiaffino, 1906b).

⁸⁶ “Disposant d'un grand nombre d'ouvriers de première qualité et de maîtres d'ateliers 'a toute épreuve et d'une grande expérience acquis pendant plus de 25 ans depuis la fondation de notre établissement, nous pourrons répondre aux exigences de nos clients à leur pleine et entière satisfaction”.

⁸⁷ “August Gerber in Cologne is or was the best cast-maker and worth all the other put together”.

la pátina afirmaba la cualidad de obra final que en un punto se volvía autónoma de su original, esta operación posee la contracara de que oculta la materialidad del yeso en pos de un resultado más ilusionista pensado como auténtico.

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 con otros materiales escultóricos, los usos que los propios objetos de yeso tuvieron y la práctica escultórica. Pretender analizar este material implica insertarlo en un diálogo en donde contantemente surgen problemáticas, ya sea referentes al quehacer escultórico y el rol del *praticien*, las funcionalidades del boceto o la conceptualización de categorías como copia y 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... *deben circular* mil. De esta forma, podemos afirmar como hipótesis que la reproductibilidad dada por la materialidad y la técnica del calco es determinante, por un lado, para analizar el tipo de copia que se produce y, por otra parte, para permitir una profusa red de circulación, que exploraremos a continuación.

Capítulo 3

Las rutas de las Victorias

Circulación global de calcos escultóricos y
establecimiento de una red comercial internacional
de consumo

*Juan Carlos del Castillo, según dijimos, ocupa ya el departamentito que
soñara en el mísero cuartucho de la casa de pensión, ante la guitarra
dolorosamente muda. Sobre el escritorio abre sus alas la Victoria de
Samotracia, de mármol blanco. Es un símbolo. Juan Carlos ha coronado su
esfuerzo con el triunfo.*

Muzilli (1923)

En los años veinte, la posesión de una pequeña copia de la *Victoria de Samotracia* era un símbolo de triunfo y éxito personal y laboral, como se puede notar que se relataba en la cita de la breve crónica aparecida en la publicación de *Caras y Caretas*. En la actualidad, esos significados de la escultura no se han desvanecido y en parte se mantienen vigentes. Otra *Victoria de Samotracia* se encuentra hoy en día en el *hall* de un moderno edificio denominado Chase Tower (de la Chase Bank) en el distrito financiero del Loop de Chicago (figura 28).

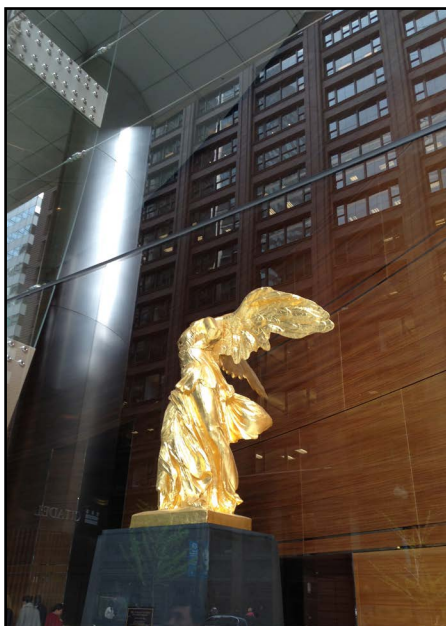


Figura 28. Calco de la Victoria de Samotracia, fecha desconocida, yeso recubierto al dorado, hall de Chase Tower, Chicago (fotografía de la autora). Plaqueta en base: “The Winged Victory of Samothrace. Greece, circa 200 B.C. Cast from a mold of the original sculpture in the Louvre Museum, Paris, France”.

El ocultamiento de la blancura del yeso de este calco se desplaza de la operación de imitación de la pieza original, como hemos reseñado en el capítulo anterior, para exaltar un estridente dorado ajeno a cualquier vínculo con la obra de mármol del Louvre. Una plaqueta en su base informa que se trata de un calco derivado de un molde de la escultura del original, de modo que también se enfatiza la cuestión del contacto directo como forma de legitimación de la copia. Tras vidrios que contienen a la pieza como en una vitrina, se erige una Victoria

que materializa desde su propia sustancia el oro, o más bien el falso dorado, el triunfo en este caso del dinero y del sistema financiero del capitalismo. La *Victoria de Samotracia*, por su iconografía de diosa griega alegórica, ha sido proclive a múltiples asociaciones y reapropiaciones, y su acepción de triunfo ha encontrado un efectivo cauce en cuestiones relativas a la exaltación de relatos exitistas.

Aquí, es una obra maestra convertida en símbolo mercantil, que incluso también ha sido incluida en ocasiones como motivo en el diseño de billetes (figura 29). Aunque de baja denominación, la *Victoria de Samotracia* protagonizó el billete griego de 50 lepte, o medio drachma, durante la ocupación fascista y nazi de Grecia en la Segunda Guerra Mundial, que disparó en 1940 una hiperinflación y que, ante la falta de monedas, hizo necesaria la fabricación de billetes.¹



Figura 29. Billeto de Grecia de 50 lepte, 1941.

¹ Cfr. <<http://navonanumis.blogspot.com.ar/2014/10/nazi-germany-occupation-of-greece.html>>.

Despojada Grecia de su soberanía ante la invasión, de forma provocadora el régimen autoritario incluyó el símbolo de su victoria a través de la escenificación del fracaso griego, no solo ante el totalitarismo sino también ante su imposibilidad de retener sus grandes obras maestras dentro de su propio territorio. De esta forma, una obra de arte concreta como la *Victoria de Samotracia* pasó a formar parte de un complejo entramado de significados políticos y pujas de poder.

Más allá del interesante caso de la Victoria dorada estadounidense y el lepte griego, estos dos elocuentes ejemplos nos permiten adentrarnos en las condiciones y modalidades de circulación global de los calcos escultóricos a través de los tránsitos de las múltiples copias de la *Victoria de Samotracia*. Es menester considerar esta circulación en términos de movilidad de objetos y, por ende, como mercancías que se insertaron en una red comercial de producción y consumo.

Asimismo, la *Victoria de Samotracia* se yergue como un caso de estudio clave dado que se trata de una obra cuyo *status* canónico se consolidó durante el mismo periodo temporal a través del cual se desarrolló la circulación global de calcos más significativa. La escultura se descubrió en 1863 durante las expediciones francesas arqueológicas en Samotracia dirigidas por el cónsul Charles Champoiseau (Hamiaux, 2001). Rápidamente los numerosos fragmentos de la escultura fueron transportados a Francia en donde comenzó su reconstrucción y la pieza pudo ser exhibida recién en 1866, aunque en ese momento no tuvo una renombrada reputación y fue considerada como “una mediocre figura decorativa”.² En paralelo, se hizo el descubrimiento

² La *Revue des Musées (Musée d'art scolaire)*, en un artículo sobre la *Victoria de Samotracia* de 1889, comenta: “No es apenas que en 1869 que M. Froehner —como más tarde, en 1873, M. Benndorf— llamará la atención sobre esta obra maestra que, en apenas aquél tiempo, un arqueólogo de profesión trataba de ‘mediocre figura decorativa’” (“La Victoire de Samothrace”, 1889: 139).

de la base de la escultura en forma de proa de un barco, confirmada como parte de la composición en 1875 por un grupo arqueológico austríaco. Esta evidencia fue reforzada gracias a la existencia de una moneda acuñada entre 301 y 292 a. C. que muestra el motivo de una Victoria alada sobre la proa de un barco como conmemoración de un triunfo naval de la flota bajo el comando de Demetrio Poliorcetes sobre la flota del primer monarca de la dinastía Tolomea en Egipto. Casi como una irónica continuación de nuestra introducción, una moneda de cuatro drachmas de valor hizo que la *Victoria de Samotracia* pasara a ser una invaluable obra maestra.

La aparición de esta evidencia arqueológica hizo que Félix Ravaisson-Mollien,³ el entonces curador de antigüedades del Louvre, decidiese reconstruir el monumento con los fragmentos encontrados *in situ*, lo cual requirió que se colocara un calco de yeso para completar una de las alas de la escultura. Así, de discreto descubrimiento arqueológico en una oscura sala del museo, la *Victoria de Samotracia* pasó a ser emplazada en el monumental marco arquitectónico de las escaleras Daru⁴ del Louvre, hacia 1884, y en el cual la escultura todavía se encuentra hoy en día. Ya su descubridor Champoiseau proyectaba dicho monumental emplazamiento como notó en una correspondencia de 1880: “y en breve este monumento, completo y restaurado, formará a la altura de una gran escalera un conjunto grandioso, muy probablemente único en el mundo” (Hamiaux, 2001: 197).⁵ En consecuencia, se puede plantear que el Louvre actuó como un agente

³ Hacia 1860 Ravaisson-Mollien fue un activo agente que reunió una colección de calcos que deseaba institucionalizar bajo un Musée de moulage en el Louvre mismo, empresa que se logró hacia 1897 luego de su participación en el museo (Hamiaux, 2001: 193).

⁴ La galería Daru fue inaugurada por Napoleón III. Allí también se expuso la galvanoplastia de la *Columna de Trajano* mencionada en el capítulo 1, nota 7. Cfr. Martínez (2016: 199).

⁵ “Et sous peu ce monument, complété et restauré, formera au haut du grand escalier un ensemble grandiose, très probablement unique au monde”.

activo en cuanto a la constitución de la *Victoria de Samotracia* como obra maestra, *status* que ha sido enfatizado a partir de ese entonces. Por ejemplo, un pequeño artículo francés de 1889 celebraba que:

Como lo ha dicho uno de nuestros hermanos: mientras que la *Venus de Milo* simboliza “el espíritu griego que tiene el secreto de conmover sin perturbar”, la *Victoria de Samotracia*, en su impulso invencible, en el torbellino de paños flotantes, “es todavía el espíritu griego, pero, esta vez, volador a la conquista del mundo”. (“La Victoire de Samothrace”, 1889: 139)⁶

De esta forma, la *Victoria de Samotracia* también se convirtió en una suerte de emblema del Arte. Su reproducción apareció en múltiples publicaciones artísticas, desde la tapa de la revista argentina de *Athinæ* de 1909 hasta el catálogo de exhibición estadounidense de *Artists for Victory* en 1941 (figuras 30 y 31).⁷

⁶ “Comme l’a dit un des nos confrères: tandis que la *Vénus de Milo* symbolise l’esprit grec ‘qui a le secret d’émouvoir sans troubler’ la *Victoire de Samothrace*, dans son élan invincible, dans le tourbillon des draperies flotantes, “c’est encore l’esprit grec, mais, cette fois, volant à la conquête du monde””.

⁷ El caso de *Artists for Victory* es una interesante continuación de las apariciones de la Victoria en el contexto bélico, en este caso, por parte de los Aliados. Se creó en Estados Unidos entre 1942 y 1946 la *Artists for Victory Inc.*, una organización de artistas que buscó ayudar en la guerra desde sus labores artísticas. La portada del catálogo aquí reproducido se publicó en ocasión de una exhibición en el Metropolitan Museum of Art de posters pro-aliados bélicos y una serie de obras que apelaban al contexto bélico.



Figura 30. Portada de Athinæ. Revista Argentina de Bellas Artes, vol. 2, nº 9, 1909.

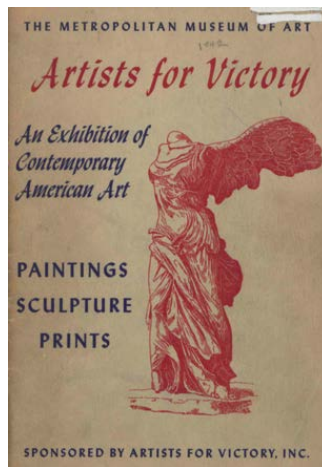


Figura 31. Artists for Victory, An exhibition of contemporary American Art. Painting, sculptures, prints. Sponsored by Artists for Victory Inc. ,1942, portada de catálogo de exhibición en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

En este sentido, el vínculo entre canon y copia se presenta como una relación necesaria de profundizar analíticamente a partir de una pesquisa de índole histórica. Sobre esto, un pequeño texto del historiador del arte medieval Michael Camille presenta la problemática en términos de que “... un canon no está compuesto por los objetos en sí mismo sino solo por las representaciones de aquellos objetos” (Camille, 1996: 198).⁸ La constante replicación y reproducción hacen de lo canónico algo accesible y dinámicamente comunicativo, lo cual implica una migración de la forma canónica a múltiples medios ya sean publicaciones artísticas, billetes o calcos escultóricos. Por estos motivos, pensar la reproductibilidad de esta obra en particular, sin soslayar la cultura visual que generó mas haciendo hincapié en la circulación de los calcos escultóricos de la obra, permitirá analizar, a partir de ciertos itinerarios concretos, las dinámicas formativas del canon artístico.

Calcos escultóricos como mercancías y el establecimiento de una red global de comercio

Una vez producidos en el ámbito del taller de vaciados, los calcos comienzan su vida objetual en un contexto con un alto grado de mercantilización: en los catálogos de ventas de dichos talleres y en sus tiendas. No obstante, se podrían caracterizar como mercancías terminales (Kopytoff, 2013), es decir, objetos cuyo intercambio es relevante en el momento de compra-venta entre el taller productor y su comprador pero que luego dejan de ser mercancías para pasar a ser objetos de exhibición y de estudio. Como resume Igor Kopytoff en *The social life of things*: “mercantilización, así, es mejor considerada

⁸ “In this respect I would argue that a canon is not made up of the actual objects but only of representations of those objects”.

como un proceso de conversión en vez de un todo-o-nada estado del ser” (2013: 73).⁹ En la singularidad del objeto, el tránsito usual que realizaba un calco era del taller de calcos al museo, academia, universidad o espacio privado. Una vez dada la venta, los calcos solían permanecer en su lugar de destino institucional. No se han registrado por ejemplo préstamos entre instituciones para exhibir calcos, por el hecho de que, dada la accesible reproductibilidad y la fragilidad del material en relación con el transporte, cada institución podía acceder a poseer su propia colección. Inclusive, rara vez se han vendido estas colecciones de calcos escultóricos. Más bien, las movilidades subsiguientes de los calcos una vez instalados han tendido a ser al interior del marco institucional que las contiene (de una sala a otra, de una sala al sótano) o, en caso de darse traslados interinstitucionales, se suelen suceder en forma de donaciones. En general si bien la movilidad era profusa, era un tránsito determinado por ciertas condiciones logísticas, como por ejemplo la cantidad de piezas que conformaba cada molde de escultura.

La inglesa Kate Nichols (2013 y 2015) ha trabajado de manera muy perspicaz la forma en que los calcos irrumpieron como objetos intercambiables en el contexto europeo al analizar el rol del Crystal Palace en Sydenham desde 1854, luego de ser trasladada la estructura arquitectónica de Hyde Park construida con motivo de la Exposición Universal de 1852. Estos “sitios de peregrinaje del fetichismo de la mercancía” (Nichols, 2013: 24) fueron precursores de la exhibición de los objetos como mercancías. Los calcos resplandecían allí en su blancura de yeso e iluminados bajo la luz que atravesaba la estructura arquitectónica de vidrio. Así, se asimilaban a objetos en una vitrina al mismo tiempo que se insertaban en un complejo universo objetual mercantilizado y convertido en entretenimiento y espectáculo. “Los

⁹ “Commodification, then, is best looked upon as a process of becoming rather than an all-or-none state of being”.

objetivos fundacionales de la Crystal Palace Company fueron ofrecer entretenimiento y recreación, instrucción y utilidad comercial a una audiencia de todas las clases sociales, y su exhibición ecléctica apuntaba a combinar los tres elementos” (Nichols, 2013: 25).¹⁰ A su vez, cabe destacar, que la disposición exhibitiva de los calcos no establecía grandes diferencias entre el museo, el taller de calcos y la feria universal y que, inclusive para el caso del Crystal Palace, tenía un mayor alcance de público y mayor visibilidad por el empleo de luz eléctrica (Nichols, 2015).¹¹

Pensar que un calco del *Apolo Belvedere* podía ser utilizado de apoyo para que las damas londinenses tomaran chocolatada¹² a unos pocos años de distancia que otro calco de la misma obra se exhibía al lado de un esqueleto de jirafa en el Auckland War Memorial Museum de Nueva Zelanda (Cooke, 2010: 581), para que luego se lo pudiese encontrar en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (figura 32), da cuenta de los múltiples cauces que tuvo el consumo y la recepción de un mismo objeto. Así sucedió con la copia objetual del *Apolo Belvedere* a escala. El análisis de estos tránsitos complejiza el objeto y los modos de circulación y de consolidación del canon artístico, dado que “son los objetos-en-movimiento los que iluminan su contexto humano y social” (Appadurai, 2013: 5).¹³

¹⁰ “The Crystal Palace Company’s founding aims were to offer amusement and recreation, instruction and commercial utility to an audience of all social classes, and its eclectic displays attempted to combine all three elements”.

¹¹ Nichols es muy clara al reseñar el caso de la relación entre los mármoles Elgin del British Museum y sus copias en Sydenham al relevar fuentes de la época de viajeros que se quejaban de la oscuridad y ambiente lúgubre del British que no permitía ver las esculturas en contraste con la luminosidad del Crystal Palace, además del hecho de que es altamente probable que mucha más gente haya conocido estas famosas esculturas en el Crystal Palace antes que en el British dado que la afluencia de público del primero triplicaba la del segundo.

¹² “Lady Eastlake describe a los visitantes comiendo hielos y tomando chocolate caliente debajo del club del Hércules Farnese” (Nichols, 2013: 31).

¹³ “... the things-in-motion that illuminate their human and social context”.



Figura 32. Vista del salón principal de la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, ilustración en: Figarillo, “La Academia de Bellas Artes. Su origen y estado actual”, *Caras y Caretas*, 18 de mayo de 1901.

Otro episodio que enfatizó el carácter móvil de los calcos sucedió en otra Exposición Universal, en este caso París en 1867.¹⁴ Quince monarcas de Europa se reunieron bajo el auspicio de Napoleón III. La ocasión sirvió para firmar la “Convention for Promoting Universal Reproductions of Works of Art for the Benefit of Museums of all Countries” que establecía una serie de medidas y propuestas a llevar a cabo para fomentar la fluidez en la circulación de reproducciones de obras de arte entre las naciones europeas. Los puntos de acción eran los siguientes:

¹⁴ Para un análisis pormenorizado de la Convención cfr. Gallipoli (2021).

I. Que cada país forme su propia comisión, de acuerdo a sus propios pareceres, para obtener dichas reproducciones como sea deseado para sus propios museos.

II. Que las comisiones de cada país se escriban entre sí, y envíe información de qué reproducciones cada uno hará, para que cada país, si lo dispone, pueda tomar ventaja del trabajo de otros países a un costo moderado.

III. Que cada país arregle de hacer intercambios de los objetos que desee.

IV. En función de promover la formación de las comisiones propuestas en cada país, y para facilitar la producción de reproducciones, los siguientes miembros de las familias regentes a lo largo de Europa, reunidas en la Exhibición de París de 1867, han indicado su aprobación del plan, y su deseo para promover su realización. (Conway, 1882: 84)¹⁵

Sobre la ocasión uno de los firmantes, Albert Edward, príncipe de Gales, escribió en una carta publicada: “No dudo que los museos de este país van a derivar beneficios de esta Convención, y van a poder reciprocarse a los países extranjeros...” (Parliamentary House of

¹⁵ “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 labors of other countries at a moderate cost. III. Each country to arrange for making exchanges for objects which it desires. IV. In order to promote the formation of the proposed commissions in each country, and facilitate the making of 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 realization of it”. Entre los firmantes se encontraban Albert Edward, príncipe de Gales, Frederick-William, príncipe de Prusia, Jerome Napoleón de Francia y de Bélgica Philippe, Conde de Flandes, además de representantes de Irlanda, Hesse, Sajonia, Rusia, Suecia y Noruega, Italia, Austria y Dinamarca.

Commons, 1868: 25).¹⁶ Asimismo, por parte de Bélgica, en 1871 se conformó la *Commission Royale Belge des Échanges Internationaux* (Montens, 2016: 297) dedicada a la producción de reproducciones de las colecciones nacionales. Este evento fue clave porque marca una clara intencionalidad de internacionalizar el consumo de reproducciones a través de una diplomacia que estaba exaltando sus valores de cooperación al mismo tiempo que reafirmaba el valor de sus propias colecciones nacionales, atribuyéndoles la suficiente importancia como para ser dignas de ser reproducidas y difundidas. En este sentido, hay un claro cariz nacionalista en la firma de la Convención que se combina con una matriz colonialista protagonizada por el rol del inglés South Kensington Museum. Justamente, la difusión del arte de aquellas naciones e incluso de las propias nacionalidades europeas era relegada implícitamente al museo londinense, que tenía su propio local en exhibición en la Exposición Universal. El documento de la Convención versa:

El comienzo de un sistema de reproducir obras de arte ha sido realizado por el South Kensington Museum, e ilustraciones de él son ahora exhibidas en la sección británica de la Exhibición de París, donde se pueden ver especímenes de arte francés, italiano, español, portugués, alemán, suizo, ruso, hindú, celta e inglés. (Conway, 1882: 84)¹⁷

Nuevamente, como habíamos notado con el *David* de Miguel Ángel, hubo una política de las copias que afecta a las más altas esferas del poder y vehiculizaba sutiles entramados de hegemonías en juego.

¹⁶ "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".

¹⁷ "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".

Charlotte Schreiter (2014) analizó este complejo vínculo entre estas instancias nacionales e internacionales. Su trabajo hace hincapié en la relación entre el cariz de distinción nacional y la existencia de demandas de auto-representación nacionales que muchas de las colecciones de calcos adoptaron en Europa, y la necesidad de una cooperación transnacional dada por los talleres productores (2014: 31), y, cabe agregar, por instancias como la Convención de 1867. Así, destaca el rol de las exposiciones universales dado que hacían visibles y explicitaban las ambiciones que cada nación tenía ante el público internacional, que, en el caso del ejemplo del South Kensington Museum en París, se hacían patentes, tal como se ha mencionado.

La conciencia del aspecto global de los calcos en las fuentes de época es otro fuerte indicador que justifica la existencia de una red de circulación internacional. No solo eran objetos cuyas trayectorias transitaban por una vasta geografía sino que los propios actores que los consumían hacían de esta faceta algo activo y significativo. Al momento de justificar las compras, se hacía hincapié en el hecho de que todos los demás países poseían colecciones de calcos escultóricos, de modo que tener una propia contribuiría al proceso de modernización y de pertenencia en una trama internacional. Este tipo de discursos se dio especialmente en el ámbito latinoamericano, en donde los procesos de institucionalización del campo artístico en ocasiones sucedieron como parte intrínseca del ideal de ser moderno (Baldassarre, 2015 y Malosetti Costa, 2001). Por ejemplo, el escritor chileno Alberto Mackenna Subercaseaux, quien emprendió la creación del Museo de Copias en Santiago de Chile hacia 1911, en sus escritos que defendían la iniciativa exaltaba el alcance internacional de las colecciones de copias. En un discurso pronunciado en el Ateneo chileno afirmó: “no hay en Europa ni aún en América, una ciudad, por insignificante que sea en donde no exista un Museo de Copias de obras clásicas”

(Mackenna Subercaseaux, 1915: 79)¹⁸ ya que, según lo que comentaba en otro escrito, “todos los países civilizados del mundo, sin excepción alguna, gastan sumas enormes en Museos de arte porque saben que este es un medio eficaz de educar y civilizar al pueblo” (Gallardo Saint-Jean, 2015: 88).

Otro documento que requiere consideración es un borrador de una carta de Eduardo Schiaffino dirigida al ministro de Instrucción Pública, Joaquín V. González, concerniente al relevo en Europa de una potencial colección de calcos para el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. En principio, conviene transcribir un extenso fragmento de ella, incluyendo las tachaduras y errores del autor entre paréntesis:

La Academia imperial de Tokio, los Museos y Academias de Chicago, New York, Boston, Washington, St. Louis, etc. (los de París, 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 (más que los) con mayor urgencia acumular reproducciones fieles, para realizar la enseñanza por el ejemplo y facilitar la ilustración del público, 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 a las ciudades nuevas y alejadas como las nuestras de los (grandes) núcleos de cultura secular. Este resultado es tan evidente, que aun las capitales europeas, poseedoras de preciosos museos públicos, consagrados por la peregrinación de los extranjeros, completan con

¹⁸ Documento también disponible en Gallardo Saint-Jean (2015: 79).

calcos (de otros) de (otros museos) obras ajenas sus colecciones de originales, como sucede en París, en Londres, Berlín, etc. (Schiaffino, 1905b)

Nuevamente nos encontramos ante un reconocimiento de los tránsitos mundiales de los calcos, desde Tokio hasta St. Louis. Además, es sumamente elocuente el hecho de que Schiaffino haya tachado las ciudades de París y Londres, lo cual nos 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. Este tipo de nociones refuerza la idea de red de circulación de los calcos y se desplaza de concepciones que privilegian una linealidad entre un centro y una periferia.¹⁹ Schiaffino no solo cotejaba la necesidad de Buenos Aires contra un ideal moderno parisino, sino que también reconoce otras geografías, halagando en especial al ámbito artístico estadounidense. A pesar de que se pongan en juego relaciones de poder y hegemonía, en relación con quiénes poseían los modelos y los derechos de reproducción y comercialización de las obras, inclusive la noción de un centro se desdibuja. Retomando las palabras de Schiaffino, las propias ciudades faro de la modernidad como Londres y París consumían calcos escultóricos.

En este tramo de la argumentación, conviene introducir un indicador de índole cuantitativo para esclarecer el panorama mundial de la red de circulación de calcos. Si bien no se puede considerar en estado acabado, si se observa el Anexo (tabla 1) en donde se listan las instituciones y colecciones de calcos alrededor del mundo, se puede notar el alcance que tuvieron estas colecciones, especialmente entre la década de 1880 y 1910. Si bien es claro que en Europa se dio

¹⁹ La idea de la problematización de las categorías de centro y periferia es uno de los lineamientos centrales de los planteos de los estudios globales. Claire Farago dice al respecto: “El modelo binario de centro y periferia implicado en constructos que privilegian la civilización europea merecen ser reemplazados por un modelo dialógico” (2010: 18).

un consumo más ávido, la diversidad de regiones continentales con colecciones abarca prácticamente una escala mundial, con la excepción de África. Inclusive, el indicador de la preeminencia cuantitativa de colecciones de calcos en Europa confirma lo planteado por Schiaffino de que aquella geografía que nuclea lo que podríamos llamar la hegemonía del arte canónico occidental también perseguía dotarse de estos objetos. En este sentido, se pueden enumerar los países de Alemania, Francia, Inglaterra y Estados Unidos como los principales lugares en donde hubo instituciones con calcos. No obstante, no se debe dejar de tener cautela en relación con el sesgo de la información. Por un lado, el relevo se encuentra en proceso, pero también el acceso a los datos está determinado por restricciones de idioma y más aún por su disponibilidad en función del grado de difusión e investigación. Por otra parte, se puede notar que no todas las colecciones de calcos son de la misma índole porque se pueden distinguir a grandes rasgos los museos, las academias y las universidades como los tres tipos principales de instituciones receptoras y consumidoras de calcos. A su vez, se deben contemplar cronologías y procesos diferenciados entre cada una de estas. Las academias de bellas artes están sujetas a temporalidades de más alcance dado que sus procesos de consolidación se remiten al siglo XVIII, mientras que el desarrollo de las colecciones universitarias estuvo íntimamente ligado a la aparición y regularización del estudio de la arqueología durante la segunda mitad del siglo XIX.²⁰

La pregunta que surge ante este tipo de análisis versa sobre su utilidad analítica y cuáles son los límites de englobar un corpus tan

²⁰ Alemania fue el primer país en consolidar la disciplina arqueológica y en establecer colecciones de calcos como elementos nodales al estudio universitario. Por otro lado, en Francia se introduce en 1876 la arqueología en la currícula universitaria. Sobre casos de colecciones de calcos universitarias europeas *cf.* Lagrange y Miane (2011), Martínez (2016), Morinière (2013) y Mossière (1995).

amplio de colecciones e instituciones bajo la matriz de un mismo proceso. En general, se puede abogar la justificación de este tipo de enfoque ya que se trata de un mismo objeto en circulación. La gran mayoría de estas colecciones poseían ejemplares de una serie de obras de la historia del arte, y de una modalidad de circulación compartida dada por la funcionalidad didáctica y exhibitiva de los calcos.

Igualmente, otra problemática que surge es una serie de cautelas respecto a la geografía de la circulación; como advertía Appadurai, cada contexto informa diversas vidas sociales de los objetos. Es esencial realizar este tipo de análisis acompañados de un reconocimiento de las miríadas de posibilidades de apropiación y de cauces de recepción que los calcos pudieron tener en cada territorio. Se podría decir que ese es uno de los grandes desafíos para analizar la historia del arte en escala global. Como afirma Belting: “Lo global, para cualquier audiencia, adopta un significado local. (...) La tarea es balancear lo compartido con lo propio. Lo compartido puede ser global, pero lo propio inevitablemente permanece local” (2009: 22).²¹

A modo de ejemplificación, cabe mencionar brevemente una serie de casos que poseen una caracterización particular pero que al mismo tiempo contribuyen a moldear una matriz en común. En un lugar lejano como Camboya, se inauguró en 1920 el Musée Saurraut en la ciudad de Phnom Penh. Concentraba las colecciones de calcos de antigüedades Khmer y de Ankor Wat y en las instalaciones del museo había un taller de calcos dirigido por Georges Groslier y una sala de venta. Estas reproducciones se habían exhibido en París

²¹ “The global, for any audience, adopts a local significance. In this respect, museums continue to be symbolic sites and outposts of a given culture or a community living in a foreign culture. The task is to balance the sharing with the owning. The sharing may be global, but the owning inevitably remains local”.

en la Exposición Universal de 1878 y, según Michael Falser, quien investigó el caso, “fueron una poderosa herramienta de traducción utilizados para apropiarse de la herencia local de las colonias indo-chinas para una representación global” (2011: 6).²² Nuevamente nos encontramos ante los espacios de exhibición de las exposiciones universales, y además nos permite ver algunas de las ramificaciones de lo planteado en la convención de 1867, esto es, la apropiación de derechos de reproductibilidad de piezas extra-europeas por parte de las potencias que ejercían una dominación colonial. Pero, a su vez, nos introduce en nuevas variantes como el surgimiento de un comercio turístico, dado que muchas de las ventas de aquellos calcos eran destinadas a los viajeros. Otro caso colonial como el de las diferentes escuelas artísticas de la India (ver listado en Anexo, tabla 1) presenta otra arista del uso de los calcos como herramientas de adoctrinamiento y control social al adaptarse a la imposición del método de enseñanza de la escuela del South Kensington Museum para poder cultivar habilidades relativas a la manufacturas de productos decorativos e industriales destinados a la comercialización (Kantawala, 2012). Finalmente, otro tipo de comercio se dio en la Gliptoteka Hrvatska Akademija Znanosti I Umjetnosti (Academia Croata de Ciencias y Artes) en Zagreb, fundada en 1937, que estableció un taller de producción de calcos que trazó un plan sistemático de toma de moldes del patrimonio nacional de monumentos de los siglos IX a XV (Getaldic, 2016). Este caso tardío da cuenta de una valorización de una historia del arte propia y nacional y su posibilidad de difusión gracias a la comercialización de reproducciones. De esta forma, a través de tres disímiles ejemplos, se puede notar como, a pesar de las particularidades, cada uno de los casos vehiculiza algunas de las principales cuestiones a tratar al estudiar

²² “... plaster casts were a powerful translation tool used to appropriate the local built heritage of the Indochinese colonies for global representation”.

la circulación global de los calcos antedichas: una tensión entre nacionalismos y colonialismos, su uso para la educación artística, los procesos de institucionalización y la consolidación de un arte nacional.

A su vez, de alguna forma u otra, las colecciones de calcos respondieron a los múltiples proyectos concernientes a la modernidad. Si bien más adelante en el tiempo estas colecciones de calcos fueron despreciadas y consideradas como anacrónicas, en verdad se pueden analizar como una de las múltiples estrategias para llevar a cabo un proyecto moderno,²³ y equipararlas con hechos como la aparición de publicaciones ilustradas, la adquisición de arte internacional, los viajes de artistas y la participación en exposiciones. Así como hemos privilegiado el carácter global de los calcos, también cabe cotejar la idea de una modernidad global en el plano artístico planteada recientemente por María Isabel Baldasarre (2015) como contexto más amplio de análisis. La autora esboza la problemática de la existencia de una circulación global de los lenguajes del arte moderno en el mismo recorte temporal que el tratado para introducir la posibilidad metodológica de fomentar estudios comparativos sobre las inscripciones de la modernidad en los diversos territorios. Para el caso latinoamericano de circulación de calcos, en primera instancia, se debe cotejar una primera diferenciación entre regiones que emprendieron sus proyectos modernos hacia finales del siglo XIX y países que tuvieron un proceso de institucionalización temprano durante finales del siglo XVIII y principios del XIX. Estos últimos, específicamente

²³ Esto por ejemplo es una de las hipótesis centrales referentes al caso chileno que ha sido estudiado por Ximena Gallardo-Saint Jean al proponer “una interpretación que se desmarca de los relatos que tradicionalmente han configurado la historia del arte chileno, los cuales han optado por comprender al Museo de Copias como una muestra del supuesto anacronismo que caracterizaría al arte nacional, si lo observamos como un proceso paralelo al europeo. A diferencia de estos discursos, planteamos al Museo de Copias como un proyecto moderno de acuerdo a las expectativas de su tiempo” (2015: 11).

México, Cuba y Brasil,²⁴ gozaron de la existencia de colecciones de calcos cuyos consumos y usos se asimilaron más bien a las dinámicas y modalidades de fines del siglo XVIII. Durante este periodo no había un mercado generalizado de calcos escultóricos y el intercambio se daba por ocasiones individuales porque la disponibilidad de moldes era limitada y estaba supeditada a la autorización del dueño de la pieza a ser copiada (Schreiter, 2014: 38). La Academia de San Carlos fue la primera institución latinoamericana en poseer ejemplares en yeso de la estatuaría clásica hacia 1790.²⁵ Sin embargo, su acervo no se mantuvo estático y estuvo sujeto a fases subsiguientes de compras, inclusive hasta 1903, etapa en donde se adquirió un importante corpus de obras de Miguel Ángel y la *Victoria de Samotracia*, entre otros ejemplares (Bargellini y Fuentes Rojas, 1989), de modo que se puede plantear que esta institución también tuvo un accionar durante esta denominada modernidad global en relación con los calcos. Por otra parte, el gran corpus de naciones latinoamericanas poseedoras de calcos (ver lista en Anexo, tabla 1) conformó sus acervos durante el momento de auge de la red de circulación global. En forma resumida, estos respondieron a aquello que planteaba Schiaffino en su borrador, como un eficaz medio de conformación de una colección que diese cuenta de los diferentes estilos artísticos y obras canónicas de la historia del arte para ser empleados como objetos de estudio y de exhibición y, de esta forma, educar el gusto y consolidar un campo artístico moderno.

²⁴ Cfr. Cavalcanti Simioni, Pereira y Malta (2016), Chillón, Tavares Cavalcanti, Malta y Gomes Pereira (2019) y Dias (2009).

²⁵ Esta colección fue encargada a la Academia de San Fernando en Madrid, cuya colección de vaciados en gran parte se había conformado gracias a la donación de las piezas de Anton Raphael Mengs, quien fue uno de los personajes más activos de fines del siglo XVIII en adquirir calcos a través de movilizar influencias en una amplia red de contactos que le permitieron conseguirlos dado el carácter restricto y suntuoso que tenían los calcos en ese momento. Cfr. Haskell y Penny (1981) y Negrete Plano (2013).

El rol de los talleres productores como activos agentes de una red global de comercio de calcos escultóricos

Hasta el momento, hemos comenzado a trazar el mapa de la circulación global de los calcos escultóricos atendiendo a diversas cauteles metodológicas en relación con la generalización en el análisis. Uno de los aspectos insoslayables que han surgido es la intrínseca relación entre calcos escultóricos y comercio, dado que el móvil inicial de la circulación era la comercialización. Desde la oferta, el surgimiento de talleres especializados es otro de los grandes factores que determinaron el alcance global de esta red de circulación. Como se ha analizado en el segundo capítulo respecto de la labor llevada a cabo por los talleres y sus aspectos técnicos, se estableció una amplia gama de emprendimientos productores de calcos. Por un lado, se consolidaron un número de talleres oficiales que cooperaron gran parte del mercado; entre ellos, los de mayor importancia fueron el Atelier de moulage du Musée du Louvre (1794) en París y el Gipsformerei (1819) en Berlín. Aunque, también fueron muy prominentes los talleres de la École des Beaux-Arts de París que de alguna forma se popularizó como la vendedora oficial de una gran parte del corpus de esculturas de Miguel Ángel; el Musée de Sculpture Comparée en el palacio Trocadéro que se destacaba por ofrecer calcos de la época medieval francesa; el Atelier de moulage des Musées Royaux d'Art et d'Histoire en Bélgica, establecimiento resultante de la convención de 1867; y la firma londinense de Domenico Brucciani que comercializaba en forma oficial los mármoles Elgin del British Museum. De este modo, en principio se puede notar la existencia de ciertos centros que concentraban la producción. No obstante, hubo a su vez una proliferación de talleres más pequeños: además de la aparición de grandes empresas privadas de comercialización como Brucciani en Londres, P. P. Caproni and

brother en Boston o Guissepe Lelli en Florencia,²⁶ que diversificaron la oferta y contribuyeron al complejo entramado de la circulación. La posibilidad de toma de molde de un calco para generar nuevos calcos, en suma, la reproductibilidad inherente al objeto, como hemos tratado en el segundo capítulo, permitió esta proliferación. Asimismo, ya hemos reseñado brevemente la existencia de un taller como el de Camboya para la venta de *souvenirs* turísticos de piezas locales o el de Zagrev para la difusión del arte nacional croata, y también podemos agregar un caso como el del establecimiento del Taller de Amoldados del Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile hacia 1930 (Gallardo Saint-Jean, 2015: 34), entre algunos de los varios ejemplos que nos permiten cotejar esta expansión.

El rol de esta suerte de núcleo duro de talleres mencionados más arriba está siendo sujeto a recientes líneas de investigación, especialmente gracias a los trabajos de Charlotte Schreiter y Ricardo Mendonça. Schreiter afirma que “el número total de proveedores era bastante grande, pero la mayoría de los calcos eran obtenidos de un número pequeño de instituciones centrales” (2014: 43).²⁷ A su vez, Mendonça plantea que la emergencia de una red de intercambio internacional se dio por la creación de estos talleres institucionalizados ligados a academias y museos.

En primer lugar, el suministro de calcos era visto como un servicio provisto a la sociedad. En segundo lugar, estos talleres de réplicas se habían convertido en instrumentos esenciales para hacer más sustentables a las instituciones artísticas, dado que el suministro de calcos proveía un

²⁶ Mención aparte merece el taller de Signa en Florencia que fue muy popular entre las compras de latinoamericanos. Este comercio no se analizará porque se especializaba en la producción de copias en terracota.

²⁷ “The total number of suppliers was quite large, but the majority of the casts were sourced from a small number of central institutions”.

ingreso estable y servía como una forma de intercambiar dinero por la adquisición de nuevos moldes del extranjero. (Mendonça, 2016: 100)²⁸

Luego del saqueo francés de los Estados Papales en 1798 y de la temporaria residencia de las grandes obras maestras de la estatuaría antigua de la colección Vaticana,²⁹ el Louvre consolidó la posición hegemónica de su taller de calcos y comenzó a desplazar la importancia de los talleres italianos y sus *formatori*. El establecimiento incrementó notablemente su disponibilidad de moldes gracias al ingreso de las antigüedades saqueadas, además del hecho de que Napoleón suspendió los derechos de propiedad privada de coleccionistas que amparaban a los dueños de las esculturas de rechazar que se les tomara los moldes, factor que hasta el momento había restringido la circulación de reproducciones en yeso (Mendonça, 2016). Como consecuencia, resume Mendonça que “el museo estableció un nuevo concepto en la cadena de provisión de calcos que dependía en una mezcla de calcos de Francia y del exterior, mientras que hasta el siglo XVIII Italia había sido un exportador de calcos altamente regionalista” (2016: 98).³⁰ Así, el museo del Louvre se transformó en una suerte de museo universal, que presentaba un canon completo de la historia del arte antiguo, y consolidó su posición dominante y hegemónica en Europa (Schreiter, 2014: 37).

²⁸ “Firstly, the supply of casts was seen as a service provided to society. Secondly, these replica workshops had become essential instruments to make art institutions more sustainable, as the supply of casts provided a steady income and served as a form of exchange currency for acquisition of further plaster models from abroad”.

²⁹ Cfr. Haskell y Penny (1981: cap. XIV). Una marca del fracaso italiano, según reseñan los autores, fue que yesos reemplazaron a los mármoles saqueados en sus lugares de exhibición originales. Esta es otra interesante veta de investigación relativa al valor político de la copia que funciona como marca de presencia de lo perdido. Lo mismo sucedió entre Inglaterra y Grecia: uno de los gestos ingleses fue la provisión de los calcos del Partenón al país saqueado.

³⁰ “The museum established a new concept in the supply chain of casts that relied on a mix of casts from France and from abroad, whilst up until the 18th century Italy was a highly regionalized exporter of casts”.

Además del expolio napoleónico, en paralelo se deben considerar las múltiples expediciones arqueológicas llevadas a cabo por diversos equipos de naciones europeas que provocó un nuevo flujo de estatuaría de la Antigüedad y de sus copias. Entre los casos, el descubrimiento de la *Victoria de Samotracia* es uno de los más destacados, pero también se debe contar el de la *Venus de Milo* (1829) o la compra y remoción de los mármoles del Partenón por parte de Lord Elgin para el British Museum (entre 1801 y 1812). En la introducción a su libro *Rediscoveries in Art* (1986), Haskell plantea la problemática en términos abiertos de esta idea de una nueva Antigüedad, que podríamos llamar, a pesar su aparente contradicción retórica, una Antigüedad moderna. Dice:

La Antigüedad continuó siendo admirada por un cierto tiempo, pero se trataba de otra Antigüedad. A pesar de las violentas controversias, el renombre de los mármoles del Partenón, recientemente arribados en Londres, comienza pronto a eclipsar el renombre de aquellos mármoles de Roma, de Nápoles y de Florencia que París venía de acoger. (Haskell, 1980: 6)³¹

Bajo estos términos, no se debe soslayar el rol que jugó París en esta Antigüedad moderna dado que fue en esta ciudad donde también se concentraron los más importantes descubrimientos, especialmente en el Louvre y en su taller de calcos. Si, según un vodevil, hacia 1798 “Roma ya no está más en Roma, está toda en París” (Haskell y Penny, 1981: 108), hacia 1900 “París es hoy la Atenas moderna” (Gallardo Saint-Jean, 2015: 79), como lo afirmó el chileno Mackenna Subercaseaux. París como capital de la modernidad ya ha sido

³¹ “Antiquity continued to be admired for a time, but it was a different antiquity. Despite some violent controversies, the fame of the marbles from the Parthenon, newly arrived in London, soon began to eclipse that of the marbles from Rome, Naples, and Florence, newly arrived in Paris”.

profusamente estudiada³² desde múltiples perspectivas, pero esta idea de París como una nueva capital de la Antigüedad ha sido menos explorada. Si “París funcionó como un inequívoco ‘meridiano cultural’ para gran parte del globo: como el referente mundial del arte moderno contra el que parangonarse: la cercanía con la ciudad luz permitía medir el grado de modernidad alcanzada” (Baldasarre, 2015: 6); también, de alguna forma, conocer y consumir estos descubrimientos contemporáneos se yergue como una de las múltiples estrategias ya reseñadas de ser moderno. Podríamos decir que se establece un nuevo corpus de obras de arte canónicas que pasan a formar parte de la historia del arte y que son de propiedad francesa,³³ y cuyo posicionamiento dentro de la esfera canónica está posibilitada por su creciente popularidad, habilitada en parte dada por la circulación de sus copias.³⁴

Para el caso de la *Victoria de Samotracia*, el Louvre apeló a monopolizar la comercialización de sus calcos escultóricos de esta reciente famosa escultura al ser propietaria la institución del original. El taller de calcos del Louvre había sido una entidad administrativa de la institución desde la modificación de su estatuto y reglamentación en 1854, de modo que las ganancias representaban un beneficio directo al museo y llegaron a ser una de las entradas de dinero más significativas

³² Solo para nombrar algunos estudios entre la bibliografía de este trabajo cfr. Benjamin (1999a) y Harvey (2006).

³³ Tomamos el ejemplo francés en este caso por el hilo conductor argumentativo de estudio de la *Victoria de Samotracia* a lo largo de este capítulo, y por la estrecha vinculación entre el consumo de calcos escultóricos y la elección del taller productor del Louvre y de la École des Beaux-Arts como proveedor. No obstante, cabe mencionar que procesos similares se dieron en Inglaterra, en especial en relación con esta Antigüedad moderna con los mármoles Elgin y el taller de Brucciani en Londres, y en Alemania con descubrimiento arqueológicos como el templo de Afaia en Egina y su comercialización por parte del Gipsformerei de Berlín.

³⁴ Cabe destacar que un proceso similar se dio en relación con el arte medieval y el fomento de un corpus de obras del gótico francés como máximas representantes del estilo a partir de las teorías de Eugène Viollet-le-Duc y su iniciativa del Musée de Sculpture Comparée. Cfr. Beauzac (2016), Flour (2008) y Lafont y Flour (2009).

(Rionnet, 1996: 47). En un catálogo de suma utilidad publicado en 1891 en Nueva York por parte del Metropolitan Museum of Art, se recomendaba que el calco de la *Victoria de Samotracia* fuese adquirido en el Louvre, número de catálogo 134, por la suma de 300 francos. También se ofertaba la base con forma de proa (número de catálogo 136) por 600 francos (Metropolitan Museum of Art, 1891: 30).³⁵ Ya nuestra primera Victoria reseñada de Chicago afirmaba en su plaqueta de identificación que el calco proviene del Louvre, casi como una marca de legitimidad extra que justifica el valor de la copia.

Asimismo, se podría decir que la gran mayoría de los calcos de la *Victoria de Samotracia* dispersos por las diversas colecciones deben poseer la plaqueta de metal que identifica al taller del Louvre como productor, como sucede por ejemplo en el caso de la Victoria del Museo de la Cárcova de la Universidad Nacional de las Artes en Buenos Aires.



Figura 33. Plaqueta del Musée du Louvre del calco de la Victoria de Samotracia, 1925-1926. Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires (fotografía de la autora).

³⁵ La *Tentative lists of objects desirable for a collection of casts, sculptural and architectural, intended to illustrate the history of plastic art* (1891) es un texto realizado por el Metropolitan

Según aclara Rionnet, el Louvre adoptó la inclusión de la estampilla y de la plaqueta como obligatoria a partir del Segundo Imperio, como una estrategia de prevención de falsificaciones y copias no autorizadas y un medio de control de ventas (Rionnet, 1996: 40). Por otro lado, un curioso ejemplar tardío es el del Museu Nacional de Belas Artes de Rio de Janeiro, adquirido hacia 1928, cuyo rotulo agregado versa afirmar que el calco es una de las “últimas copias” del mármol original del Louvre.



Figura 34. Placa adosada al calco de la Victoria de Samotracia, ca. 1928. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (fotografía de la autora).

Retomando el catálogo del Metropolitan, August Gerber también ofertaba una versión de la *Victoria de Samotracia* reconstruida por el escultor vienes Kaspar von Zumbusch a cargo del arqueólogo

Museum of Art que proponía una lista de deseables compras y la localización del taller del calco productor de las piezas enumeradas. Cabe mencionar una referencia del texto al calco del *David* de Miguel Ángel tratado en el primer capítulo ya que el listado indicaba que un molde existía de la escultura y que un calco estaba probablemente en venta, pero que el nombre del productor y el precio no eran conocidos por el compilador de la lista; por otro lado, la cabeza del *David* podía ser comprado a Guiseppe Lelli en Florencia por 100 francos (Metropolitan Museum of Art, 1891: 81).

austriaco Otto. Benndorf ³⁶ por 620 marcos, lo que nos provee un ejemplo más de la especial inclinación que este taller particular poseía por la venta de obras de la Antigüedad reconstruidas y restauradas, como se ha mencionado en el capítulo anterior (figura 35).



Figura 35. No. 70-71 [Reconstrucción de la Victoria de Samotracia por parte de Kaspar von Zumbusch], ilustración en: Gerber, A. (1910). *Reproduktionen Klassischer Bildwerke aus der Kunstanstalt*, p. 5, 1910.

³⁶ Este estudio arqueológico se realizó cuando la Victoria de Samotracia todavía no había sido colocada en las escaleras Daru. Cfr. Hamiaux (2001).

Durante principios del siglo XX, otro curioso caso de comercialización del calco de la *Victoria de Samotracia* lo presenta el taller particular de P. P. Caproni and brother de Boston. Es probable que ante este caso nos encontremos con una toma de molde derivada de otro calco, es decir un *surmoulage*, en vez de la original escultura en el Louvre.³⁷ Este hecho lo comentó el ya citado artículo estadounidense que halagaba a Gerber como el mejor productor de calcos disponibles en el momento:

Los museos americanos inclusive hacen calcos de calcos, una ayuda bajo las presentes condiciones. P. P. Caproni and brother, 1914 Washington St. Boston es la firma más accesible ahora mismo, cuando los cargamentos del exterior son tan inciertos. ("On Reproductions for the College Museum and Art Gallery: David M. Robinson, John Hopkins", 1917: 17)³⁸

El hecho de que un taller como Caproni vendiese la *Victoria de Samotracia* nos permite adentrarnos al mundo visual de sus catálogos de ventas ilustrados para explorar los diferentes tipos de comercialización de la pieza, por lo menos en Estados Unidos. La obra ya estaba disponible en su catálogo de 1901 y se vendía en tamaño natural de 9 pies y 6 pulgadas a 200 dólares (P. P. Caproni y Brother, 1901: 9). Luego, en los subsiguientes catálogos, se ofertaban ocho tipos de reducciones desde 6 pies hasta 7 pulgadas, cuyos precios variaban de 125 dólares hasta 1,50.

³⁷ La comercialización de calcos por parte de firmas privadas representaba un inconveniente para un museo como el Louvre. La problemática de los derechos de autor y reproducción es abordada por Florence Rionnet. Comenta: "Para el atelier del Louvre, la amenaza provenía sobre todo de los *mouleurs* privados, quienes, por escapar del monopolio de los ateliers del estado sobre ciertos modelos, adquirirían ciertas muestras de calcos [*épreuves*] y las difundían sin autorización" (Rionnet, 1996: 48).

³⁸ "American Museums even make casts from casts, a help under present conditions. Caproni and Brothers, 1914 Washington St. Boston is the firm most accessible just now, when freight from abroad is so uncertain".



Figura 36. Nike (or Victory) of Samothrace in the Louvre, ilustración en: P. P. Caproni and brother, *Catalogue of plaster reproductions from Antique, medieval and modern sculpture. Subjects for Art schools*, p. 18, 1911, editado por P. P. Caproni & Bro., Inc.

Asimismo, estaba a la venta la proa para la reducción de la escultura de tres pies por unos 12 dólares extra, tanto para colocar en una pared plana como para una esquina y, como si fuera poco, se podía agregar un pedestal.

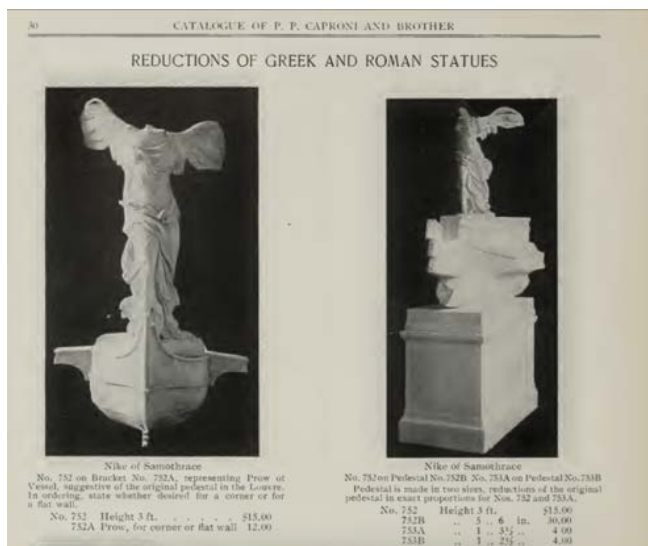


Figura 37. *Nike of Samothrace*, ilustración en: P. P. Caproni and brother, *Catalogue of plaster reproductions from Antique, medieval and modern sculpture. Subjects for Art schools*, p. 30, 1911, editado por P. P. Caproni & Bro., Inc.

En resumen, uno podía adquirir tres tipos de conjuntos escultóricos de la *Victoria de Samotracia* de calidad garantizada ya que, según se afirmaba en uno de sus catálogos, “con una casi entera renovación de moldes de fuentes originales, y con grandes e importantes adiciones a ello de las más famosas galerías de Europa, [se sentían] competentes de alcanzar los requerimientos más estrictos” (P. P. Caproni y Brother, s/f: presentación).³⁹ Se puede suponer que la importancia del calco de

³⁹ “With an almost entire renewal of moulds from original sources, and with large and important additions thereto from the most famous galleries of Europe, they feel competent to meet the most exacting requirements”.

la *Victoria de Samotracia* fue tal que mereció ser la portada de uno de sus catálogos fechados aproximadamente cincuenta años luego de su fundación entre 1930 y 1940 (figura 38). Esta edición reemplazó el usual empleo de fotografías por ilustraciones de W. B. Russell, lo cual nos presenta un interesante ejemplo de una imagen que da cuenta de múltiples registros de apropiación representacional. Es una ilustración de Russell de un calco de la *Victoria de Samotracia*, que, además no deja de ser un dibujo de una escultura. El ilustrador firma la base de la pieza que no se confunde con el original del Louvre porque podemos notar que incluye la pequeña plaqueta de metal que indica que es un calco de Caproni & Bro. (figura 39). Así, una misma imagen superpone sutiles grados de diferencias entre registros de copias (ilustración, calco, original) y establece una cadena de autorías (Russell, Caproni, Louvre, anónimo helenista).

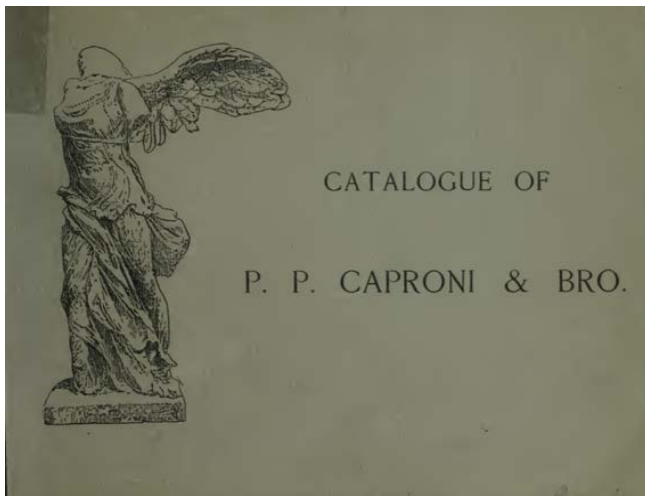


Figura 38. P. P. Caproni & Bro, *Portada de Catalogue of plaster reproductions from Antique, medieval and modern sculpture. Subjects of every description for art schools, sin fecha.*



Figura 39. Detalle de Figura 38.

De mercancías a objetos de exhibición: las biografías objetuales de las *Victorias de Samotracia*

Hasta el momento, nos hemos concentrado en las instancias de comercialización de los calcos en general a través del caso de la *Victoria de Samotracia* en función de analizar su categoría de mercancía y de objeto que estuvo sujeto a dinámicas de circulación a lo largo de una geografía prácticamente mundial. Llegado a este punto, conviene continuar con el análisis de los calcos una vez puestos en circulación.

En la introducción se reseñó brevemente el enfoque biográfico de los objetos que conviene aquí retomar para analizarlo críticamente en función de su aplicabilidad en relación con el objeto de estudio de la presente investigación. Una de las limitaciones metodológicas de este es el hecho de que se concentra en los recorridos de un

objeto singular, lo cual entraría en conflicto con la multiplicidad de ejemplares para el caso de los calcos escultóricos. Si bien es válido realizar una biografía objetual de la *Victoria de Samotracia* (que en pequeña medida hemos delineado desde su descubrimiento en el siglo XIX) e inclusive de un calco en particular de la obra (como lo haremos a continuación para el caso de Buenos Aires), el hincapié aquí recae en sus copias escultóricas en yeso, cuya reproductibilidad y multiplicidad se ha analizado como un carácter esencial. En la introducción a *The social life of things*, Appadurai da cuenta que en la tensión entre la biografía singular de un objeto y una clase de objeto es menester “mirar a cambios de más larga duración (a menudo en la demanda) y dinámicas de mayor escala que trasciendan las biografías de miembros particulares de aquella clase o tipo [de objeto]” (2013: 34).⁴⁰ Es posible trazar una típica vida de un objeto y detectar desviaciones que puedan aparecer. Como lo hemos notado en la escala de la circulación, se puede considerar que a lo largo de esta investigación se ha intentado establecer una serie de características y premisas sobre los itinerarios de aquellos calcos escultóricos que replican obras canónicas de la escultura occidental. Más aún, existe la cuestión de qué sucede con las reproducciones de un objeto en función de no soslayar el estatuto de copia de los calcos. Un artículo publicado en el *European Journal of Archaeology* analiza las implicaciones de la biografía objetual para analizar réplicas arqueológicas (Foster y Curtis, 2016) y la posibilidad de que de estas se analicen sus propios recorridos, no solo para iluminar el objeto que es copiado sino también para convertir la separación entre original y copia en una “ayuda biográfica y una virtud en vez de un aspecto que disminuye el valor de la réplica” (Foster y Curtis,

⁴⁰ “... to look at longer-term shifts (often in demand) and larger-scale dynamics that transcend the biographies of particular members of that class or type”.

2016: 133).⁴¹ Asimismo, el concepto de red aquí analizado en tanto la singularidad objetual de cada calco no tendría mucho sentido de plantear sino que una vez que se inserta la reproductibilidad y el múltiple como parámetro de análisis la red adopta las complejidades pertinentes. Una vez más, el concepto de reproductibilidad se yergue como categoría central de análisis.

Retomando nuestro caso de estudio, la *Victoria de Samotracia* fue una de las piezas protagónicas en múltiples colecciones de calcos alrededor del mundo. Se puede observar en la figura 40 que un relevo parcial de los ejemplares en yeso de esta pieza es profuso. Se encontraba en museos, academias, universidades y recintos particulares porque se erigió como una obra canónica, *status* que en parte fue adquirido gracias a la promoción de su reproductibilidad. Su reproducción en yeso se encontraba al interior de Francia en lugares como Lyon, a lo largo de Europa desde España hasta Eslovenia e inclusive por América, aunque cabe destacar que el listado de casos es parcial e incompleto. Un Museo como el Detroit Museum of Art justificó la compra del calco de la Victoria en 1909 porque “es una de las más notables esculturas del mundo, tanto por su excelencia artística como por la historia de su descubrimiento luego de haber yacido enterrada por siglos” (Plaster casts purchased, 1909: 60).⁴²

⁴¹ “... a biographical aid and virtue rather than an aspect that diminishes the value of the replica, in a materialist sense”.

⁴² “... is one of the most remarkable statues in the world, both for its artistic excellence and for the story of its discovery after lying buried for centuries”.



Figura 40. Selección de ubicación de los diversos ejemplares de calcos de la *Victoria de Samotracia* relevados hasta el 2020 (gráfico de la autora).

Ya hemos notado la centralidad del Louvre como activo agente difusor de las copias de la *Victoria de Samotracia*, pero, además, se debe analizar la centralidad de la escalera Daru como entorno arquitectónico que enaltecó la escultura al dotarle un marco de exhibición monumental. Como hemos reseñado, la *Victoria de Samotracia* era una escultura de dudosa reputación y solo luego del descubrimiento de su base y su posicionamiento en uno de los espacios más destacados del museo la pieza ingresó en la esfera canónica. Por ejemplo, una guía parisina le recomendaba al visitante viajero en 1909:

Descender la escalera Daru que lo dirigirá a la planta baja del museo, donde están acumuladas las maravillas de la estatuaria antigua y moderna. En el medio de esta escalera: la *Victoria de Samotracia*, uno de los más bellos especímenes de la escultura griega. Note la apariencia

grandiosa, el extraordinario poder de esta obra maestra. (Guides Nilsson, 1910: 289)⁴³

Desde 1901, y hasta 1934, se estableció una disposición museográfica de las escaleras Daru en donde se exponían calcos de la fachada del *Trésor des Cnidien* en Delfos, enviados por la École Française d'Athènes (Hamiaux, 2001: 56). El hecho de que en uno de los espacios más destacados del Louvre se exponían obras originales junto a calcos refuerza esta idea de aceptación de la copia escultórica que se integraba de forma problemática con las colecciones de los museos. Para el caso de calcos escultóricos en el Louvre, Jean-Luc Martinez comenta que en las salas del museo los calcos cumplían tres tipos de funciones. Algunos evocaban la idea de sustituto, otros ilustraban los descubrimientos arqueológicos recientes y sus investigaciones, y un tercer grupo de calcos proponían un complemento hacia una mejor comprensión de aquellas obras que se encontraban en estado fragmentario y cuyas piezas estaban en más de una colección (Martinez, 2016: 201).⁴⁴ Lo interesante de este caso es que, una vez establecido este entorno museográfico, no solo la *Victoria de Samotracia* estuvo sujeta a la reproducción, sino que también este.

Así como uno de los atractivos de venta del catálogo de Caproni era la posibilidad de adquirir el conjunto de proa y pedestal, el marco arquitectónico de las escaleras fue emulado y copiado por algunas instituciones. De esta forma, a través de la reproducción, no había solo una

⁴³ “Pour ce, descendre l'escalier Daru qui mènera au rez-de-chaussée du musée, où sont accumulées les merveilles de la statuaire antique et moderne. Au milieu de cet escalier: la Victoire de Samothrace, un des plus beaux spécimens de la sculpture grecque. Remarquer l'allure grandiose, l'extraordinaire puissance de ce chef-d'œuvre”.

⁴⁴ Esta convivencia de copias y originales como criterio museográfico se extendió a lo largo de múltiples instituciones artísticas, en especial en América, en donde el consumo de calcos fue asiduo y se dio al mismo tiempo que se consolidaron las colecciones artísticas de pintura y escultura originales.

apropiación de la escultura sino también del Louvre como museo. En una fecha tardía como 1944, un calco de la *Victoria de Samotracia* se encontraba al final de las escaleras del Great Hall del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (figura 41), un caso enigmático que valdría la pena profundizar dado que desde 1938 la institución ya se estaba deshaciendo de su colección de yesos.⁴⁵ Otro caso más temprano se encuentra en la Narodna Galerija de Ljubljana, Eslovenia, cuya colección se formó hacia 1928 (mismo año en que en Río de Janeiro se estaban adquiriendo una de las supuestas últimas copias de la Victoria en el Louvre), y también expuso a la *Victoria de Samotracia* en sus escaleras principales (figura 42). Así, hay casos que nos permiten plantear que se estableció un continuo reproductivo (Baker, 2010) que no solo abarcaba a los calcos escultóricos en sí mismos como copias, sino que también a los espacios de exhibición de los originales canónicos.

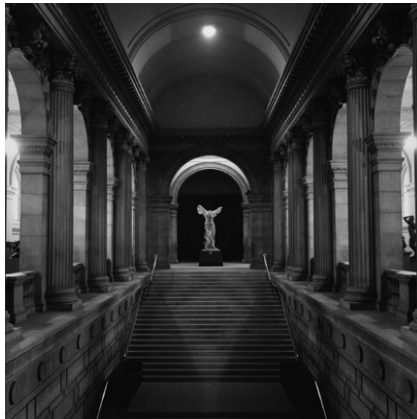


Figura 41. Vista de un calco de la *Victoria de Samotracia* al pie de las escaleras en el Great Hall, 1944, fotografía. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (fuente: metmuseum instagram).

⁴⁵ Es interesante notar que igualmente la guía del Metropolitan de 1944 no hace mención de esta vista, aunque sí menciona que, en el ala sur, primer piso, galería K5, se encontraba la



Figura 42. Vista de calcos de escultura clásica del Louvre montada en la Galería Nacional de Eslovenia, 1928, fotografía. Narodna galerija, Ljubljana (cortesía Narodna galerija)

Las Victorias de Buenos Aires

Por último, cabe detenerse en el caso del calco de la *Victoria de Samotracia* del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires,⁴⁶ dado que la documentación disponible permite un estudio más profundo que puede reconstruir parte de su biografía objetual en tanto copia. Eduardo Schiaffino, desde su primer viaje a Europa entre 1903 y 1905, luego de ser aprobado su proyecto de compra de calcos escultóricos por parte del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, relevó

sala de calcos escultóricos de Grecia y Roma y, en el ala oeste, primer piso, galería C23, la de calcos renacentistas (Metropolitan Museum of Art, 1944: 27).

⁴⁶ En Buenos Aires, otro calco de la *Victoria de Samotracia* fue adquirido hacia 1926 con la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes dirigida por Ernesto de la Cárcova; por lo tanto, al menos dos ejemplares se encontraban disponibles en la ciudad porteña al mismo tiempo. Sobre esta colección cfr. Gallipoli (2016a y 2018).

la oferta del taller del Louvre. Ya desde las primeras listas redactadas por él, aparece la *Victoria de Samotracia* como una obra candidata a ser adquirida por 500 francos (200 francos más de lo que indicaba el listado del Metropolitan Museum que decía que se conseguía por 300 francos en 1891), cuya parte superior con alas sumaba 180 francos y la proa o galera 700 francos más. Finalmente, Schiaffino optó por no comprar la galera, como se puede notar en uno de sus listados con la obra tachada (figura 43).

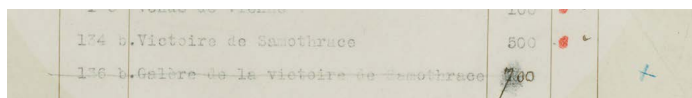


Figura 43. Fragmento de listado con tachadura, Listado Louvre Musée National des Beaux-Arts Monsieur Eduardo Schiaffino Directeur. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Señaló en una carta al entonces director del taller del Louvre, Eugène Arrondelle: “Resérveme asimismo para un segundo encargo estas cuatro piezas: gran esfinge egipcia, gran león alado, galera de la Victoria de Samotracia, 76 Augusto, porque por el momento no poseo suficiente espacio para exponerlas” (1906a).⁴⁷ Una vez adquiridos los calcos anteriormente relevados, Schiaffino organizó en 1908 la exposición del VI *Ensanche, adquisiciones de 1906 efectuadas en Europa por la dirección* en donde se expusieron algunos de los yesos (Melgarejo, 2011).⁴⁸ No obstante, ante la falta de espacio, solo pudo incluir algunos pocos ejemplares en yeso. Entre los ausentes estaba la *Victoria de Samotracia*, que menciona en el discurso inaugural de la exposición:

⁴⁷ “Réservez aussi pour une seconde commande ces quatre pièces: grand sphinx égyptien, grand Lion ailé, Galère de la Victoire de Samothrace, N 76-Auguste car pour le moment je n’aurais pas assez de place pour les exposer”.

⁴⁸ Cf. Melgarejo (2011).

“Aquí falta el museo de escultura, el 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 Ángel”.⁴⁹ A continuación, el gran momento de exhibición para la colección reunida fue en ocasión de la inauguración de la nueva sede del Museo Nacional de Bellas Artes en el Pabellón Argentino en 1911, luego de los festejos del centenario de la nación. Allí, la *Victoria de Samotracia* fue uno de los puntos focales de la exhibición (Melgarejo, 2013: 46) al fondo del salón de la planta baja (figura 44).



Figura 44. Bellas Artes. Salón a la derecha de la entrada, y en el que se exhiben obras de autores extranjeros, ca. 1911, fragmento de fotografía. Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

Si bien Schiaffino ya no era director del museo al momento de la inauguración, ni Cupertino del Campo ni Carlos Zuberbühler (lo siguientes

⁴⁹ Recorte de periódico “Inauguración de nuevas salas en el Museo Nacional de Bellas Artes”, *La Argentina* (?) (título de diario ilegible por recorte), 1908, p. 8.

directores de la institución) realizaron grandes modificaciones en la distribución museográfica planteada para los yesos (Melgarejo, 2011). Como no se había comprado la proa como pedestal, se puede notar que la disposición de la escultura da cuenta de un intento de reproducir las escaleras Daru,⁵⁰ especialmente gracias a la inclusión de un pedestal que elevaba la pieza y al despliegue del alfombrado, que visto desde el punto de vista en que fue tomada la fotografía, forma una línea de perspectiva que fuga hacia la escultura. Finalmente, luego de la mudanza del Museo Nacional de Bellas Artes a su sede actual en 1932 bajo la dirección de Atilio Chiáppori, el calco de la *Victoria de Samotracia* continuó poseyendo una localización central, esta vez en el hall principal al final de las escaleras de entrada (figura 45).



Figura 45. Vista del hall de entrada del Museo Nacional de Bellas Artes, ilustración en: *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, vol. 1, año 1, enero y febrero de 1934.

⁵⁰ Esto también ha sido notado por Paola Melgarejo: “Exhibida en aquella institución [el Louvre] de un modo protagonista, en el descanso de la escalera (en su ubicación actual), la

A pesar de que la arquitectura del museo es más despojada y las escaleras mucho más pequeñas, persiste el complemento entre la *Victoria de Samotracia*, un enmarque arquitectónico y las escaleras como referencia focal.⁵¹ Hacia 1945, en el marco de las celebraciones por los cincuenta años del museo, el hall de entrada ya había sido tomado por piezas originales en exhibición (figura 46), pero la *Victoria de Samotracia* seguía siendo exhibida, ahora en las instalaciones de la biblioteca del museo (figura 47).

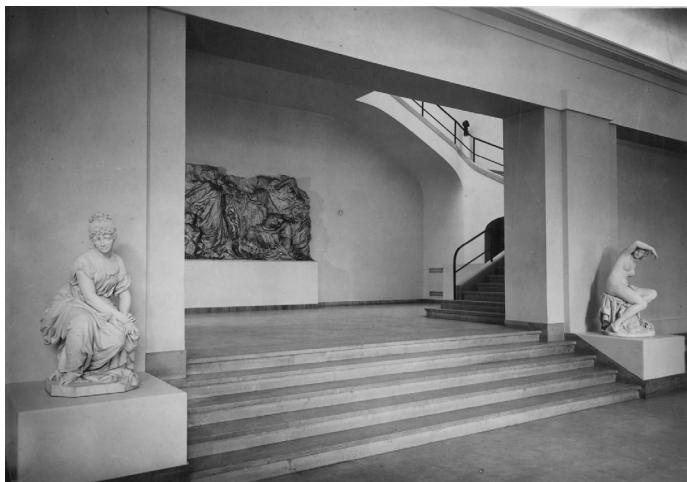


Figura 46. Museo Nacional de Bellas Artes. Gran vestíbulo. “La Clarina” - “Bagnante sedutta” de Antonio Tantarini - “Monumento al senador Rosazza” de Leonardo Bistolfi - “Fedra” de Gonzalo Leguizamón Pondal, 1945, fotografía. Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

había observado Schiaffino al encargar 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” (2013: 46).

⁵¹ Cabe notar que Atilio Chiáppori fue uno de los directores del Museo Nacional de Bellas Artes que más desplazó los calcos escultóricos de contextos de exhibición del museo y tendió a separar las copias de los originales. Concibió la realización de un espacio específico para los calcos con fines didácticos que finalmente no llevó a cabo (Melgarejo, 2013: 47).



Figura 47. Museo Nacional de Bellas Artes. Sala de lectura de la Biblioteca Pública de Arte, 1945, fotografía. Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

Más allá de la siguiente reseña cronológica de este calco en particular, cabe destacar el hecho de que se trata de una copia que ha tenido una fortuna crítica particular. Por replicar a la *Victoria de Samotracia*, este yeso se desprendió del corpus general de la colección de calcos escultóricos y adquirió cierto grado de autonomía que hizo que se expusiese por un largo periodo de tiempo dentro del local del Museo Nacional de Bellas Artes. Hasta inclusive 1945, era válido exhibir a la *Victoria de Samotracia*, ya fuera como guardiana de los silenciosos lectores de la biblioteca en Buenos Aires o como la primera obra que se veía al ingresar en el Metropolitan Museum of Art en Nueva York.

A través de este ejemplar en particular, cuyas trayectorias a lo largo de los distintos espacios del Museo Nacional de Bellas Artes forman

una linealidad, se puede notar que el tipo de vínculo establecido con el Louvre desborda el acto de la compra-venta de la pieza. Las modalidades de exhibición de la *Victoria de Samotracia* establecieron una cadena de relaciones a través de la copia que evocaba tanto al mundo de la Antigüedad y el peso de la tradición clásica como también al del Louvre como referente cultural, ambos factores encarnados en una misma obra maestra.⁵²

Este tipo de asociaciones también contribuyen a la utilidad analítica del concepto de red y cabe mencionar el rol que cumplieron los diferentes actores involucrados.⁵³ Si la biografía objetual persigue como objetivo analizar la relación entre los objetos, su agencia y una determinada cultura, trazar, como hemos realizado hasta ahora, los itinerarios de la *Victoria de Samotracia* es solo una parte del recorrido; la problemática de la recepción se mantiene como un aspecto pendiente.

Hay un cuadro de Ernesto de la Cárcova, titulado *El conferencista Fougères*, que representa el retrato del francés Gustave Fougères, profesor especialista en helenismo, director de la École française d'Athènes y profesor de la Sorbonne.

⁵² La evocación de un mundo antiguo y el peso de la tradición clásica en una ciudad latinoamericana como Buenos Aires es una faceta todavía pendiente de estudio.

⁵³ Para el caso de Buenos Aires, hemos analizado brevemente el activo consumo de calcos llevado a cabo por Schiaffino y mencionado la participación de Joaquín V. González y de Atilio Chiáppori, pero también en el ámbito argentino fueron importantes agentes formadores de colecciones de calcos otros personajes. Entre ellos, cabe destacar a: Ernesto de la Cárcova y sus compras para la Academia Nacional de Bellas Artes y la Escuela Superior de Bellas Artes; Juan Bautista Ambrosetti, formador de la colección del Museo Etnográfico; y Dardo Rocha en La Plata (Andruchow, Bruno y Disalvo, 2015).



Figura 48. Ernesto de la Cárcova (1866-1927), *El conferencista Fougères*, 1923, óleo sobre tela, 126 x 98,6 cm. Colección particular.

Fougères viajó a la ciudad porteña como invitado del Instituto de la Universidad de París en Buenos Aires en 1922, un organismo dedicado a “promover el intercambio intelectual entre la República Argentina y Francia, favoreciendo la recíproca intervención científica, literaria y artística por parte de los Universitarios e intelectuales argentinos y franceses respectivamente” (Instituto de la Universidad de París en Buenos Aires, 1938). La relevancia de este episodio visto a través de esta pintura es que a partir de él se activan una serie de

sutiles relaciones en el entramado de la circulación de calcos. Gustave Fougères había sido colaborador en la formación de la colección de calcos de la Université de Lille (Morinière, 2016). Es retratado por Ernesto de la Cárcova, quien para ese entonces había realizado un viaje a Europa (1905-1906) para comprar calcos, mientras daba una conferencia sobre Grecia, posiblemente en el Museo Nacional de Bellas Artes,⁵⁴ donde se exponía el calco de la *Victoria de Samotracia*, motivo que se ve en el fondo de la pintura. La inclusión de la escultura no solo hace alusión a la posible locación del discurso del profesor, sino que también funciona como referencia directa de la tradición clásica y fusiona aquel conocimiento que Fougères vehiculizaba a través de su discurso que daba cuenta de su formación clásica. Así, el sujeto Fougères se une al objeto copia-de-Victoria en un entramado de significado. A su vez, cabe cotejar el tipo de discurso que era pronunciado sobre Grecia y la Antigüedad clásica por parte del conferencista. Según la prensa local, en la charla de cierre del Instituto Popular de Conferencias de 1922, Fougères comenzó su coloquio titulado “Un viaje pintoresco a través de Grecia” de la siguiente forma:

¿Por qué amamos la Grecia? —princió diciendo— Porque es hermosa, responden los que la han visitado; pues la Grecia no es sólo la cuna de la más brillante civilización de la antigüedad, ni un museo de obras maestras de arquitectura y escultura, sino también la Grecia del sol y los paisajes digna de ser admirada por su belleza original y deslumbrante. (Instituto Popular de Conferencias, “Se realizó hoy la sesión de clausura del ciclo de 1922”, 1922)

⁵⁴ Fougères dio un ciclo de conferencias en diferentes lugares, entre ellos el Museo Nacional de Bellas Artes, la Facultad de Filosofía y Letras, la Facultad de Ciencias, el Jockey Club y el Instituto Popular de Conferencias (presidido por Ernesto de la Cárcova). Los profesores invitados por el Instituto de París en Buenos Aires debían estar en Argentina por un tiempo de tres meses y dictaban hasta veintiséis conferencias y discursos en múltiples locaciones. Cfr. *La Prensa en Álbum de recortes Ernesto de la Cárcova*, 1922.

Si Riello y Gerritsen (2015) hacían referencia al “imaginario global” que se activaba ante el consumo de té en un recipiente proveniente de tierras extra-europeas, cabe preguntarse por el tipo de alusiones que se ponían en juego en estos discursos que unían a Grecia con Buenos Aires, qué vínculo se establecía con el estudio de la tradición clásica y cómo intervenían los calcos escultóricos de aquellas obras evocadas utilizados como herramientas complementarias de enseñanza. Ricardo Rojas, uno de los personajes del ámbito argentino que más defendió la utilidad y el consumo de los calcos, en su libro *La restauración nacionalista* (1909) hizo hincapié en el aspecto didáctico de los calcos puestos en uso a través de un maestro: “tales reproducciones serían tan solo figuras inertes, si no se oyera junto a ellas la voz de un maestro que las animase” (2010: 249). Por ende, con este ejemplo podemos dar cuenta de cómo intervienen personajes concretos y activan los usos posibles de los calcos escultóricos para poder aportar de forma más elocuente a su biografía objetual.

Para culminar, cabe mencionar una última *Victoria de Samotracia*, en posesión del propio Rojas, que completa el abanico de posibilidades de circulación de los calcos escultóricos a través del consumo privado. Si bien por el momento no hemos encontrado una fotografía, en una entrevista a *Caras y Caretas*, Souza Reilly describe poéticamente el ambiente en donde se encontraba el entrevistado:

Más allá una *Victoria de Samotracia* abre las alas sobre una Virgen que medita. Mas acá un Cristo tiende los brazos en medio de su cruz. Enfrente un sátiro ríe, candorosamente, mientras un Pan duerme sobre su flauta muda... —¡Silencio! Los muebles empezaban a hablarme. El sátiro intentaba convencer a Cristo. La *Victoria de Samotracia* buscaba, sin duda, su cabeza, a través de los libros. (Souza Reilly, 1920)

El detalle de los objetos que pueblan la biblioteca de Rojas, en donde la copia permite una reunión objetual entre victorias, vírgenes, Cristos y sátiros contribuyen a la conformación de una atmósfera intelectual y culta evocada a través de la literatura del *atelier*, entendido en sentido amplio y parangonado con lo tratado en el capítulo anterior. Así como nuestro personaje ficticio del epígrafe, Juan Carlos del Castillo, poseía una Victoria que simbolizaba su éxito, la posesión de otra Victoria por parte de Rojas servía como un recurso para metaforizar su formación y conocimiento, lo cual nos permite culminar retomando el espectro de evocaciones que atravesaron a la(s) Victoria(s).

Conclusiones

Durante los bombardeos a Francia en la Primera Guerra Mundial, una fotografía final de las escaleras Daru vacías y en pleno estado de abandono y declive muestra una serie de andamios y bolsas de arena dispuestas para proteger a la obra maestra de la *Victoria de Samotracia* (figura 49).

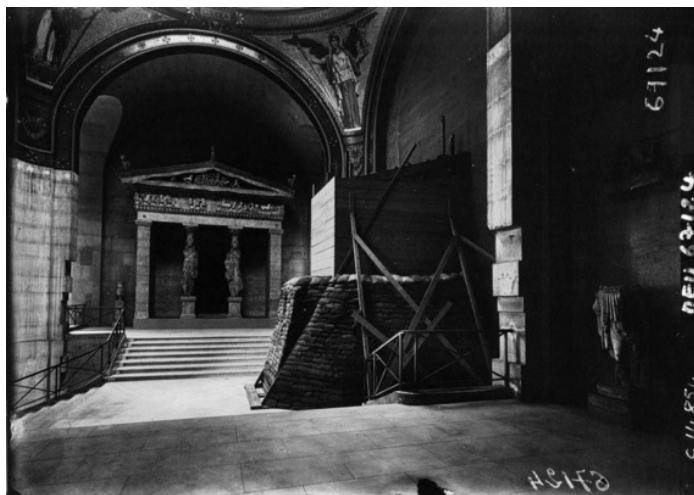


Figura 49. Agencia de prensa Meurisse, *Le Musée du Louvre pendant la guerre: la Victoire de Samothrace*, 1918, fotografía sobre vidrio, 13 x 18 cm, Bibliothèque Nationale de France, París (fuente: gallica.bnf.fr).

No obstante, los calcos de Delfos de la misma sala se encuentran desprotegidos y exhibidos como antaño. Se marca una diferencia entre aquello que debe ser resguardado —probablemente por su carácter de único e irrepetible— y aquello cuya pérdida no se representa como tal y es propenso a ser destruido ante su desprotección. Como ha notado Dario Gamboni: “La destrucción no siempre pronuncia su nombre sino que adopta voluntariamente la forma del dismantelamiento y sobre todo del desplazamiento” (2000: 93). El original de la *Victoria de Samotracia* se yuxtapuso a los calcos de Delfos en las escaleras Daru del Louvre por largo tiempo; sin embargo, esto no significaba que no había una jerarquía establecida entre originales y copias, situación que se revela ante la emergencia de la guerra. Nuestro camino argumentativo comenzó y culminó con aquellos contextos de vulnerabilidad en los que a veces se hallan los objetos artísticos que se relacionan con pujas y tensiones por hegemonías tanto políticas como culturales —la columna de Trajano, el calco del *David* como un regalo diplomático, el lepte griego con la *Victoria de Samotracia*—, pero a través de estos se han podido trazar los complejos y variados itinerarios de los calcos escultóricos a lo largo de múltiples espacios y temporalidades.

Como se ha notado en la introducción, la vida objetual de los calcos en general estuvo marcada por una secuela episódica de destrucción, desperdigamiento e invisibilización de las colecciones de yesos. Estos sucesos se desarrollaron de forma silenciosa bajo la forma de discretas políticas curatoriales e institucionales. Si bien durante la presente investigación no nos hemos concentrado en estos momentos de cambio de valoración y declive en el uso de las colecciones de calcos escultóricos, sino en aquellos referentes al auge de consumo y exhibición de estos objetos, no se debe dejar de mencionar este radical cambio como una problemática pendiente de profundización.

No obstante, a través del análisis historiográfico de la categoría de “copia” llevado a cabo en el primer capítulo, hemos comenzado a atisbar parte de las razones teóricas por las cuales estos objetos fueron blanco de estimaciones peyorativas. Los calcos poseen la particularidad de que son copias objetuales de piezas escultóricas, poseen un “estatuto de copia”, de modo que al momento de establecer categorías de análisis se deben cotejar críticamente con la construcción de una historiografía de la disciplina de la historia del arte que ha tendido a privilegiar la categoría de obra de arte única y original. La aparición y la importancia de la figura del *connoisseur* determinaron el establecimiento de una serie de criterios y valores en función de la distinción entre originales y copias —siendo estos conceptos concebidos como opuestos— que se aplicaron especialmente a la pintura. Al analizar piezas que son inherentemente múltiples y a la vez copias, es menester establecer una serie de parámetros de reflexión en función de no reducir las copias a meras emanaciones degradadas de un original.

Los calcos presentan una inmediatez dada por el contacto de la imprimación que genera la pieza. Dicho contacto posee un poder que se desliga de la semejanza como principio legitimador. La efectividad de la operación compensa la falta de mimesis, pero no obstante genera como resultado final un objeto de semejanza extrema que a su vez posee la potencialidad de la reproducción infinita. El concepto de reproductibilidad apareció como una de las categorías nodales para analizar a lo largo de la investigación: la reproducción no solo definió un determinado estatuto de copia de los calcos escultóricos sino que también el concepto mismo permite pensar tanto sus condiciones materiales como sus condiciones de circulación.

Asimismo, la reproductibilidad no solo se analizó teóricamente sino que abordar el concepto en perspectiva histórica permitió demostrar el establecimiento de una profusa red de circulación que tuvo alcances

prácticamente globales. Esta no se limitó a una linealidad entre un centro productor —a pesar de destacarse algunos como París, como hemos analizado— y múltiples periferias consumidoras, sino que, antes bien, hay una agencia activa en simultáneo. En este sentido, cabe pensar en Schiaffino afirmando que los propios centros como París conformaban colecciones de calcos. A partir de las cuestiones teóricas acerca del estatuto de copia de nuestro objeto de estudio, hemos realizado un recorrido histórico de sus condiciones de producción, circulación y recepción.

En cuanto a la producción, esta se inserta en un complejo campo laboral entre lo mecánico, lo artesanal y lo artístico, marcado por una división del trabajo y una modalidad de producción de taller específica. En este ámbito, también la reproductibilidad ha sido un componente clave dado que permitió la proliferación de talleres y la profusión en la disponibilidad de moldes dada la posibilidad del *surmoulage*. Ante esta diseminación, hacia fines del siglo XIX se dio un proceso —que hemos notado a través del caso del Louvre— en el cual, talleres especializados oficiales adquirieron mayor importancia y adoptaron estrategias como la inclusión de una placa identificadora para reafirmar la calidad de su producción. No obstante, la propensión a la reproducción no evitó que múltiples talleres e inclusive vendedores ambulantes comercializaran calcos escultóricos de todo tipo.

Uno de los principales aportes de la presente investigación es la puesta en valor de este patrimonio a partir de la identificación de las dinámicas de circulación y recepción de los calcos escultóricos. A lo largo de la argumentación hemos recorrido las múltiples *rutas del yeso*: desde la sustancia en tanto materia prima en las canteras de París, las matrices y los moldes producidos en los talleres de calcos de Francia a Camboya y sus productos finales, tales como la *Victoria de Samotracia*, expuestos en Nueva York, Ljubljana y Buenos Aires,

entre otros múltiples lugares. Los tránsitos de una materialidad que se transforma en objeto mercantil para luego transfigurarse en pieza de exhibición han demarcado los recorridos argumentativos de la presente investigación.

Nos hemos enfocado en aquellos calcos que replican otras obras de arte —preeminentemente en ejemplos que adquirieron la fama de obras maestras y que pasaron a formar parte del canon artístico—. Estas piezas ingresaron en múltiples ámbitos de consumo, en particular en aquellas instituciones abocadas a la educación artística como museos, academias y universidades, y fueron demandadas de manera ávida hacia finales del siglo XIX y principios del XX. Este tipo de consumo fue abastecido gracias a la consolidación y expansión de una red de circulación global de calcos conformada por una serie de talleres productores que a través de múltiples estrategias de venta lograron canalizar dicha demanda. Hasta el momento, los estudios sobre nuestro objeto de estudio han privilegiado el análisis de casos particulares, de modo que otro aporte de este trabajo es el de abordar la problemática de los calcos escultóricos puestos en una circulación dialógica: en tanto mercancías, por un lado, y objetos de exhibición por otro, pero en todo momento atravesados por su estatuto de copia. Como primera aproximación a la geografía de la circulación, se han especificado una serie de cautelas metodológicas y teóricas a tener en cuenta, a pesar de que es pertinente pensar los tránsitos de estos objetos ya que varios ejemplares del mismo tipo de copia escultórica se hallaron en múltiples ciudades del mundo. Si bien al momento de analizar la recepción se debe tener en cuenta que cada sentido se construye de forma localizada, se ha adoptado como premisa metodológica la puesta en diálogo de múltiples indicadores provenientes de varios casos locales para dar cuenta de las problemáticas en común que atravesaron las valoraciones de los calcos en el periodo estudiado en función de su carácter de copia.

De esta forma, el estudio de los calcos escultóricos y sus múltiples rutas de investigación evidencia la multiplicidad de cauces que su análisis potencialmente presenta.



Bibliografía

Referencias

- » Alexander, J. J. G. (1989). Facsimiles, copies and variations: The relationship to the model in medieval and renaissance European illuminated manuscripts. *Studies in the History of Art*, núm. 20, pp. 61-71.
- » Anderson, J. (2015). *Reception of Ancient art: The Cast collections of the University of Tartu Art Museum in the historical, ideological and academic context of Europe (1803-1918)*. University of Tartu Press.
- » Andruchow, M., Bruno, M. y Disalvo, L. (2015). Los calcos de la Facultad de Bellas Artes. Un avance de investigación. *Boletín de Arte*, núm. 15, pp. 68-76.
- » Appadurai, A. (ed.) (2013). *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press.
- » Baker, M. (1982). A Glory to the Museum: The Casting of the Pórtico de la Gloria. *V&A Album*, vol. I, pp. 101-108.
- » Baker, M. (2010). The reproductive continuum: Plaster casts, paper mosaics and photographs as complementary modes of reproduction in the nineteenth-century museum. Frederiksen, R. y Marchand, E. (eds.), *Plaster casts: Making, collecting, and displaying from classical antiquity to the present*, pp. 485-500. De Gruyter.
- » Baldasarre, M. I. (2005). Falsos de autor. Sobre lo falso, lo auténtico y su coleccionismo. *Original-Copia... ¿Original? III Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte y XI Jornadas del CAIA*, pp. 21-30. Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).

- » Baldasarre, M. I. (2015). América Latina y la idea de una “modernidad global”, 1895-1915. 19&20, vol. X, núm. 2. En línea: <<http://www.dezenovevinte.net/uah2/mib.htm>>.
- » Bargellini, C. y Fuentes Rojas, E. (1989). *Guía que permite captar lo bello: Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos, 1778-1916*. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- » Bartsch, T. (ed.). (2010). *Das Originale der Kopie: Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*. De Gruyter.
- » Beauzac, J. (2016). L'histoire matérielle des moulages du musée de Sculpture comparée (1897-1927). *In Situ*, núm. 28.
- » Belting, H. (2009). Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate. Belting, H. y Buddensieg, A. (eds.), *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. Hatje Cantz.
- » Benjamin, W. (1999a). Paris, capital of the nineteenth century. Tiedemann, R. (ed.), *The arcades project*, pp. 3-13. Belknap Press.
- » Benjamin, W. (1999b). *The arcades project*. Trad. R. Tiedemann. Belknap Press.
- » Benjamin, W. (2015). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. O. Micaela. Godot.
- » Benjamin, W., Tiedemann, R., Schweppenhäuser, H., Adorno, T. W. et al. (2008). *Obras. Libro 1, vol. 2: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Abada.
- » Boime, A. (1971). *The Academy and French painting in the Nineteenth century*. Phaidon.
- » Bolaños, M. (2013). Bellezas prestadas: La colección nacional de reproducciones artísticas. *Culture & History Digital Journal*, vol. 2, núm. 2.
- » Born, P. (2002). The Canon Is Cast: Plaster Casts in American Museum and University Collections. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, vol. 21, núm. 2, pp. 8-13.

- » Briefel, A. (2006). *The deceivers: Art forgery and identity in the nineteenth century*. Cornell University Press.
- » Bryant, J. (ed.) (2011). *Art and design for all: The Victoria and Albert Museum*. V&A.
- » Bürger, P. (1995). *Teoría de la vanguardia*. Península.
- » Byrne, S., Clarke, A., Harrison, R. y Torrence, R. (eds.) (2011). *Unpacking the collection: Networks of material and social agency in the museum*. Springer.
- » Camille, M. (1996). Prophets, canons and promising monsters. *The Art Bulletin*, vol. 78, núm. 2, pp. 198-201.
- » Carrara, M. y Soavi, M. (2010). Copies, Replicas, and Counterfeits of Artworks and Artefacts. *The Monist*, vol. 93, núm. 3, pp. 414-432.
- » Cavalcanti Simioni, A. P., Pereira, S. G. y Malta, M. (eds.) (2016). *Histórias da Escola de Belas Artes: Revisão crítica de sua trajetória*. EBA/UFRJ.
- » Chevillot, C. (2008). Sculpteurs et fondeurs au XIXe siècle. *Revue de l'Art*, núm. 162, pp. 51-57.
- » Chillón, A. M., Tavares Cavalcanti, A. M., Malta, M. y Gomes Pereira, S. (eds.) (2019). *Pesquisas sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes*. NAU.
- » Clerbois, S. y Droth, M. (2011). *Revival and Invention: Sculpture through its Material Histories*. Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- » Cooke, I. (2010). Colonial contexts: The changing meaning of the cast collection of the Auckland War Memorial Museum. Frederiksen, R. y Marchand, E. (eds.), *Plaster casts: Making, collecting, and displaying from classical antiquity to the present*, pp. 577-594. De Gruyter.
- » Corsani, P. (2003). Calcos para el jardín; los otros “Pensionistas” del zoológico de Buenos Aires. *Avances*, núm. 8, pp. 33-43.

- » Corsani, P. (2004). Eduardo Schiaffino y el museo de los sueños: La “Sección de Escultura Comparada” del Museo Nacional de Bellas Artes. *Avances*, núm. 9, pp. 49-64.
- » Corsani, P. (2013). Educar, difundir, conservar. Eduardo Schiaffino y la escultura argentina en el Museo Nacional de Bellas Artes (1895-1910). Museo Nacional de Bellas Artes, *Memoria de la escultura, 1895-1914. Colección MNBA*, pp. 33-52. Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- » Cupperi, W. (ed.) (2014). *Multiplies in pre-modern art*. Diaphanes.
- » Danto, A. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, vol. 61, pp. 19, pp. 571-584.
- » Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Trad. M. R. Ángel y Aurora. Paidós.
- » Dias, E. (2009). *Paisagem e Academia-Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. UNICAMP.
- » Didi-Huberman, G. (1997). *L'Empreinte*. Éditions du Centre Georges Pompidou.
- » Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- » Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada.
- » Disalvo, L. (2011). *The aura of reproduction: Plaster collections at the 1904 Louisiana Purchase Expositio*. Master of Arts. University of Missouri.
- » Disalvo, L. (2012). Plaster Cast Collections from the 1904 Louisiana Purchase Exposition in Context: Examining Culturally Determined Significance through Environment and Time. *Material Culture Review*, núm. 74-75, pp. 131-148.

- » Droth, M. (2004). The Ethics of Making: Craft and English Sculptural Aesthetics c. 1851-1900. *Journal of Design History*, vol. 17, núm. 3, pp. 221-235.
- » Droth, M. (2016). Dictionary of art bronze founders: France 1890-1950. English translation. Élisabeth Lebon. London, Sladmore Editions; Perth, Australia, Marjon Editions, 2014. 176 p. *Art Libraries Journal*, vol. 1, núm. 41, pp. 62-65.
- » Duro, P. (2000). The lure of Rome: The academic copy and the Académie de France in the nineteenth century. Cardoso, R. (ed.), *Art and the academy in the nineteenth century*, pp. 133-148. Manchester University Press.
- » Duro, P. (2007). Imitation and authority: The creation of the academic canon in French art, 1648-1870. Brzyski, A. (ed.), *Partisan canons*. Duke University Press.
- » Dyson, S. L. (2010). Cast Collecting in the United States. Frederiksen, R. y Marchand, E. (eds.), *Plaster casts: Making, collecting, and displaying from classical antiquity to the present*, pp. 557-576. De Gruyter.
- » Elkins, J. (1993). From Copy to Forgery and Back Again. *The British Journal of Aesthetics*, vol. 33, núm. 2, pp. 113-120.
- » Elkins, J. (2000). *The Stories of Art*. Routledge.
- » Elkins, J. (2007a). Canon and Globalization in Art History. Brzyski, A. (ed.), *Partisan canons*, pp. 55-78. Duke University Press.
- » Elkins, J. (ed.) (2007b). *Is art history global?* Routledge.
- » Falser, M. (2011). Krishna and the Plaster Cast. Translating the Cambodian Temple of Angkor Wat in the French Colonial Period. *Transcultural Studies*, núm. 2.
- » Farago, C. (2010). On the peripatetic life of objects in the era of globalization. En M. Sheriff (ed.), *Cultural contact and the making of eu-*

ropean art since the age of exploration, pp. 17-41. University Of North Carolina Press.

- » Ferando, C. (2010). Staging Neoclassicism. Antonio Canova's Exhibition Strategies for Triumphant Perseus. T. Bartsch, M. Becker, H. Bredekamp, y C. Schreiter (eds.), *Das Originale der Kopie: Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, pp. 139-163. De Gruyter.
- » Fingermann, G. (1957). *Lecciones de lógica y teoría del conocimiento*. El Ateneo.
- » Flour, I. (2008). Style, Nation, Patrimoine: Du Musée de Sculpture Comparée au Musée des Monuments Français (1879-1937). Nemy, J.-C., Rautenberg, M. y Thuriot, F. (eds.), *Stratégies identitaires de conservations et de valorisation du patrimoine*, pp. 33-41. L'Harmattan.
- » Foster, S. M. y Curtis, N. G. W. (2016). The Thing about Replicas-Why Historic Replicas Matter. *European Journal of Archaeology*, vol. 19, núm. 1, pp. 122-148.
- » Fraboschi, O. D. (1998). *Informe patrimonial cultural I. Calcos*. Instituto Universitario Nacional del Arte, Centro de Documentación.
- » Frazer, J. G. (1925). *The golden bough. A study in magic and religion*. The Macmillan Company.
- » Frederiksen, R. y Marchand, E. (eds.) (2010). *Plaster casts: Making, collecting, and displaying from classical antiquity to the present*. De Gruyter.
- » Friedländer, M. J. (1941). Artistic Quality: Original and Copy. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 78, núm. 458, pp. 143-145, 147-148 y 151.
- » Gallardo Saint-Jean, X. (2015). *Museo de Copias: El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglos XIX y XX*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- » Gallipoli, M. (2016a). En el horizonte de la copia. Calcos escultóricos y educación artística. Malosetti Costa, L. (ed.), *Ernesto de la Cárcova*, pp. 63-67. Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- » Gallipoli, M. (2016b). Entre la reproducción y la creación: Tensiones y significados en la materialidad escultórica del yeso. *Anuario TAREA, Revista de estudios sobre el patrimonio cultural*, núm. 3, pp. 126-146.
- » Gallipoli, M. (2018). 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*, vol. 2, núm. 2.
- » Gallipoli, M. (2021a). David entre yesos y falsos. Definiendo calcos escultóricos como copias. *Armiliar*, vol. 5, eo31.
- » Gallipoli, M. (2021b). *La victoria de las copias. Dinámicas de circulación y exhibición de calcos escultóricos en la consolidación de un canon estético occidental entre el Louvre y América (1863-1945)*. Tesis de Doctorado en Historia. Universidad Nacional de San Martín.
- » Gamboni, D. (2000). Statues d' Achoppement. Le Men, S. y Magnien, A. (eds.), *La statuaire publique au XIXe siècle*. Éditions du patrimoine.
- » Gazda, E. K. (ed.) (2002). *The ancient art of emulation: Studies in artistic originality and tradition from the present to classical antiquity*. University of Michigan Press.
- » Gerritsen, A. (2014). *The global life of a soya bottle*. Inaugural lecture by Prof.dr. A. T. Gerritsen on the acceptance of her position as professor of Asia-Europe Intercultural Dynamics, with special attention to Material Culture, Art and Human Development at the Universiteit Leiden, Leiden.
- » Gerritsen, A. y Riello, G. (eds.) (2015). *Writing material culture history*. Bloomsbury Academic, Bloomsbury Publishing Plc.

- » Gerritsen, A. y Riello, (eds.) (2016). *The global lives of things: The material culture of connections in the early modern world*. Routledge.
- » Getaldic, M. (2016). The plaster cast collections of the Glyptothek of the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb and their digitisation. Haak, C. y Helfrich, M. (eds.), *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*, pp. 242-254. En línea: <<https://books.ub.uni-heidelberg.de/arhistoricum/catalog/book/95>>.
- » Getsy, D. (2010). *Rodin: Sex and the making of modern sculpture*. Yale University Press.
- » Ginzburg, C. (1994). *Mitos, emblemas, indicios*. Gedisa.
- » Goodman, N. (1968). *Languages of art. An approach to a theory of symbols*. The Bobbs-Merrill Company, Inc.
- » Goodman, N. (1986). A Note on Copies. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 44, núm. 3, p. 291.
- » Gosden, C. y Marshall, Y. (1999). The Cultural Biography of Objects. *World Archaeology*, vol. 31, núm. 2, pp. 169-178.
- » Hales, S. J. (2006). Re-Casting Antiquity: Pompeii and the Crystal Palace. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics, Third Series*, vol. 14, núm. 1, pp. 99-134.
- » Hamiaux, M. (2001). La Victoire de Samothrace: Découverte et restauration. *Journal des savants*, vol. 1, núm. 1, pp. 153-223.
- » Hannavy, J. (ed.) (2008). *Encyclopedia of Nineteenth-century photography*, vol. 1. Routledge.
- » Harison, C. (2008). *The stonemasons of Creuse in Nineteenth-century Paris*. University of Delaware Press.
- » Harvey, D. (2006). *Paris, capital of modernity*. Routledge.

- » Haskell, F. (1971). *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*. Icon Edicions.
- » Haskell, F. (1980). *Rediscoveries in art: Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*. Cornell University Press.
- » Haskell, F. y Penny, N. (1981). *Taste and the Antique: The lure of classical sculpture 1500-1900*. Yale University Press.
- » Hay, J. (2008). Editorial: The Value of Forgery. *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 53/54, pp. 5-19.
- » Hobsbawm, E. (2000). Francis Haskell. *Past & Present*, vol. 168, núm. 1, pp. 3-5.
- » Huet, V. (1996). Stories one might tell of Roman art: Reading Trajan's column and the Tiberius cup. Elsner, J. (ed.), *Art and text in Roman culture*, pp. 9-31. Cambridge University Press.
- » Hughes, A. (1997). Authority, authenticity and aura: Walter Benjamin and the case of Michelangelo. Hughes, A. y Ranfft, E. (eds.), *Sculpture and its reproductions*, pp. 29-45. Reaktion Books.
- » Hughes, A. y Ranfft, E. (eds.) (1997). *Sculpture and its reproductions*. Reaktion Books.
- » Jauss, H. R. (1995). Huella y aura: Observaciones sobre la Obra de los pasajes de Walter Benjamin. Sánchez Ortiz de Urbina, R. (trad.), *Las transformaciones de lo moderno*. La Balsa de la Medusa - Visor.
- » Jones, M., Craddock, P. T y Barker, N. (eds.) (1990). *Fake? The art of deception*. University of California Press.
- » Joy, J. (2009). Reinvigorating object biography: Reproducing the drama of object lives. *World Archaeology*, vol. 41, núm. 4, pp. 540-556.
- » Junod, P. (1994). L'atelier comme autoportrait. Griener, P. y Schneemann, P. (eds.), *Images de l'artiste - Künstlerbilder*. Peter Lang.

- » Kantawala, A. (2012). Art Education in Colonial India: Implementation and Imposition. *Studies in Art Education*, vol. 53, núm. 3, pp. 208-222.
- » Kaufmann, T. D. (2004). *Toward a geography of art*. University of Chicago Press.
- » Kaufmann, T. D (2015). Reflections on World Art History. Dossin, T., Joyeux-Prunel, B. y Kaufmann, T. D. (eds.), *Circulations in the Global Art History*, pp. 23-45. Ashgate.
- » Kopytoff, I. (2013). The cultural biography of things: Commoditization as process. Appadurai, A. (ed.), *The social life of things: Commodities in cultural perspective*, pp. 64-91. Cambridge University Press.
- » Krauss, R. (1981). The Originality of the Avant-garde: A Postmodernist Repetition. *October*, núm. 18, pp. 47-66.
- » Krauss, R. (1982). Sincerely Yours: A Reply. *October*, núm. 20, pp. 110-130.
- » Krauss, R. (1985). *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. The MIT Press.
- » Krauss, R. (1986). Originality as repetition: Introduction. *October*, núm. 37, pp. 35-40.
- » Krauss, R. (1989a). Retaining the Original? The State of the Question. *Studies in the History of Art*, núm. 20, pp. 7-11.
- » Krauss, R. (1989b). You Irreplaceable You. *Studies in the History of Art*, núm. 20, pp. 151-159.
- » Lacoste, J. (2003). *L'aura et la rupture. Walter Benjamin*. Maurice Nadeau.
- » Lafont, A. y Flour, I. (eds.) (2009). Les moulages du Musée de sculpture comparée: Viollet-le-Duc et l'histoire naturelle de l'art. *L'artiste savant à la conquête du monde moderne*, pp. 219-230. Presses Universitaires de Strasbourg.
- » Lagrange, M. (ed.) (2017). *Université & histoire de l'art: Objets de mémoire (1870-1970)*. Presses universitaires de Rennes.

- » Lagrange, M. y Miane, F. (2011). Le Musée archéologique de la faculté des lettres de Bordeaux (1886): L'institutionnalisation des collections pédagogiques et scientifiques. *In Situ*, núm. 17.
- » Lebon, É. (2012a). *Le fondeur et le sculpteur. Les Essais de l'INHA*. Ophrys.
- » Lebon, É. (2012b). Le moulage à la gélatine. *Le fondeur et le sculpteur. Les Essais de l'INHA*. Ophrys.
- » Lebon, É. (2014). *Dictionary of art bronze founders: France 1890-1950*. Marjon.
- » Mainardi, P. (2012). The 19th-century art trade: Copies, variations, replicas. *Van Gogh Museum Journal*, núm. 2000, pp. 63-74.
- » Malone, P. (2016). Les Gherardi, mouleurs à Paris et à Rome. *In Situ*, núm. 28.
- » Malosetti Costa, L. (2001). *Primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- » Malraux, A. (1974). Museum without walls. *Voices of Silence*, pp. 13-127. Paladin.
- » Martinez, J.-L. (2016). Exposer des moulages d'antiques: À propos de la gypsothèque du musée du Louvre à Versailles. *In Situ*, núm. 28.
- » Marvin, M. (1989). Copying in Roman Sculpture: The Replica Series. *Studies in the History of Art*, núm. 20, pp. 29-45.
- » Marvin, M. (2008). The modern copy myth. *The language of the muses: The dialogue between Roman and Greek sculpture*, pp. 121-167. J. Paul Getty Museum.
- » McNutt, J. K. (1990). Plaster Casts after Antique Sculpture: Their Role in the Elevation of Public Taste and in American Art Instruction. *Studies in Art Education*, vol. 31, núm. 3, pp. 158-167.
- » Melgarejo, P. (2011). Eduardo Schiaffino curador: La Exposición Adquisiciones de 1906. Herrera, M. J. (ed.), *Exposiciones de arte argenti-*

no y latinoamericano, pp. 15-28. Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta.

- » Melgarejo, P. (2013). Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor. Museo Nacional de Bellas Artes, *Memoria de la escultura, 1895-1914. Colección MNBA*, pp. 33-52. Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- » Mendonça, R. (2016). Plaster casts workshops. Their importance for the emergence of an international network for the exchange of reproductions of art. Haak, C. y Helfrich, M. (eds.), *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*, pp. 95-105. En línea: <<https://books.ub.uni-heidelberg.de/arhistoricum/catalog/book/95>>.
- » Millard, C. W. (1975). Sculpture and Theory in Nineteenth Century France. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 34, núm. 1, p. 15.
- » Millela, M., Ungaro, L. y Malatesta, S. G. (2013). Messages de pierre. La colonne du Forum de Trajan et ses moulages. *Dossiers d' Archéologie*, núm. 359, pp. 70-75.
- » Mills, J. W. (1967). *The technique of casting for sculpture*. B. T. Batsford.
- » Montens, V. (2016). 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*, núm. 28.
- » Morinière, S. (2013). Les gypsothèques universitaires, diffusion d'une Antiquité modèle. *Anabases*, núm. 18, pp. 71-84.
- » Morinière, S. (2016). La collection de moulage de l'université de Bordeaux, première gypsothèque universitaire française? *In Situ*, núm. 28.
- » Mossière, J.-C. (ed.) (1995). *Modèles et moulages: Actes de la table ronde des 9 et 10 décembre 1994*. Musée des moulages, Université Lumière Lyon 2 - Diffusion de Bocard.

- » Muller, J. M. (1989). Measures of Authenticity: The Detection of Copies in the Early Literature of Connoisseurship. *Studies in the History of Art*, núm. 20, pp. 141-147.
- » Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. (2016). *Tránsitos. Colección de esculturas MNBA*. Dibam.
- » Negrete Plano, A. (2013). Buscando la perfección. Concepto y génesis de la colección de vaciados en yeso de Anton Raphael Mengs. Negrete Plano, A. y Jordán de Urríes y de la Colina, J. (eds.), *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, pp. 24-37. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Mapfre.
- » Nichols, K. (2013). Art and commodity: Sculpture under glass at the Crystal Palace. Welchman, J. C. y Nichols, K. (eds.), *Sculpture and the vitrine*, pp. 23-45. Ashgate.
- » Nichols, K. (2015). *Greece and Rome at the Crystal Palace: Classical sculpture and modern Britain, 1854-1936*. Oxford University Press.
- » Onians, J. (ed.) (2004). *Atlas of World Art*. Laurence King Publishing.
- » Panofsky, E. (2010). Original and facsimile reproduction. *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 57/58, pp. 330-338.
- » Parigoris, A. (1997). Truth to material: Bronze on the reproductibility of truth. Hughes, A. y Ranfft, E. (eds.), *Sculpture and its reproductions*, pp. 131-152. Reaktion Books.
- » Pastoureaux, M. (1991). Le Faux n'existe plus. Bibliothèque nationale (France), *Vrai ou faux? Copier, imiter, falsifier*. Bibliothèque nationale.
- » Piccioni, R. E. (2001). El arte público en Buenos Aires. Imágenes para un proyecto civilizatorio. *Poderes de la imagen: I Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte y IX Jornadas CAIA*, pp. 1-12.
- » Potts, A. D. (1980). Greek Sculpture and Roman Copies I: Anton Raphael Mengs and the Eighteenth Century. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, núm. 43, p. 150.

- » Rionnet, F. (1996). *L'Atelier de Moulage du Musée du Louvre: 1794-1928*. Réunion des Musées Nationaux.
- » Robertson, B. (2015). The South Kensington Museum in context: An alternative history. *Museum and Society*, vol. 2, núm. 1, pp. 1-14.
- » Schreiter, C. (2014). Competition, Exchange, Comparison. Nineteenth-Century Cast Museums in Transnational Perspective. Meyer, A. y Savoy, B. (eds.), *The museum is open: Towards a transnational history of museums 1750-1940*, pp. 31-44. De Gruyter.
- » Settis, S. (2006). *El futuro de lo "clásico"*. Abada.
- » Sevilla, M. M. (1991). *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra Victoriana. La invención de una obra maestra*. Museo Nacional de las Peregrinaciones.
- » Shiff, R. (1984a). Representation, Copying, and the Technique of Originality. *New Literary History*, vol. 15, núm. 2, p. 333.
- » Shiff, R. (1984b). The Original, the Imitation, the Copy, and the Spontaneous Classic: Theory and Painting in Nineteenth-Century France. *Yale French Studies*, núm. 66, p. 27.
- » Snyder, J. (1989). Benjamin on Reproducibility and Aura: A Reading of 'The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility'. Smith, G. (ed.), *Benjamin. Philosophy, Aesthetics, History*, pp. 158-174. The University of Chicago Press.
- » Spear, R. (1989). Notes on Renaissance and Baroque Originals and Originality. *Studies in the History of Art*, núm. 20, pp. 97-99.
- » Tackels, B. (1999). *L'œuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin. Histoire d'aura*. L'Harmattan.
- » Taussig, M. T. (1993). *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*. Routledge.
- » Tomeo, D. (2022). Una historia del arte desde Uruguay. Enseñar y aprender historia del arte fuera del aula. La pupila.

- » Winckelmann, J. J. (1850). *The history of Ancient art among the Greeks*. Trad. H. Lodge. John Chapman.
- » Wittkower, R. (1980). *La escultura: Procesos y principios*. Alianza.
- » Zijlmans, K., y Van Damme, W. (eds.) (2008). *World art studies: Exploring concepts and approaches*. Valiz.

Fuentes primarias

- » Alphand, J. C. A. (1868). *Les Promenades de Paris*. Bois de Boulogne - Bois de Vincennes. Parcs - Squares - Boulevards. J. Rothschild.
- » Baedeker, K. (1906). *Italy: Handbook for travellers by Karl Baedeker*. First part: *Northern Italy*. K. Baedeker.
- » Biston, V. (1836). *Manuel théorique et pratique du chauxfournier: Contenant l'art de calciner la pierre à chaux et à plâtre, de composer toutes sortes de mortiers ordinaires et hydrauliques, cimens...* Librairie Encyclopédique de Roret.
- » Carradori, F. (1802). *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*. Impreso in Pisa nella Tipografia della Società Letteraria.
- » Castelvechi, L. (s/f). *Catalogue and Price List of Antique, Grecian, Roman, Mediaeval and Modern Plaster of Paris Statues, Statuettes, Busts, etc.* M. M. Rorty.
- » Conway, M. D. (1882). *Travels in South Kensington with notes on decorative art and architecture in England*. Trübner & Co, Ludgate Hill.
- » Courajod, L. (1887). Le moulage, principales applications, collections de modèles reproduits par le plâtre, conférence faite par M. Louis Courajod a la 9 exposition de l'union centrale des arts décoratifs. *Revue des arts décoratifs*, vol. 8, núm. VIII, pp. 161-168, 250-256, 277-283 y 311-315.
- » Donación de un calco de "David" de Miguel Ángel. (1929, febrero). *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, vol. II, núm. 5.

- » École française, Dantan (Joseph-Édouard), Un coin d'atelier. (1889). *La Revue des musées: musée d'art scolaire*, núm. 40, p. 159.
- » Edwards, M. (1879). *A guide to modelling in clay and max and for terra-cotta, or sculptural art made easy for beginners*. Lechertier Barbe & Co.
- » Forbes, E. W. (1918). The Art Museum and the Teaching of the Fine Arts. *The Bulletin of the College Art Association of America*, vol. 1, núm. 4, pp. 120-129.
- » Guides Nilsson (1910). Guide Remboursable de Paris. 7, rue de Lille, (s. d.).
- » Harris, E. (1899). Plaster Casts. *Brush and Pencil*, vol. 2, núm. 5, p. 58.
- » Husson, F. (1903). *Artisans Français. Les maçons & tailleurs de pierre*. Chez Marchal & Billard.
- » Institut de France. (1884). *Dictionnaire de L'Académie des Beaux-Arts*, vol. IV. Firmin-Didot.
- » Instituto de la Universidad de París en Buenos Aires. (1938). *El Instituto de la Universidad de París en Buenos Aires en el año 1937*.
- » Inventos, Recetas y procedimientos útiles (1923, 3 de febrero). *Caras y Caretas*, núm. 1270.
- » Jouin, H. (1888). *Esthétique du sculpteur*. Henri Laurens, Libraire-Éditeur.
- » La Victoire de Samothrace. (1889). *Revue des Musées (Musée d'art scolaire)*, vol. 3, núm. 52, pp. 138-139.
- » Lafenestre, G. (1887). *Exposition des Beaux-Arts, Le Livre d'or du Salon de peinture et de sculpture: Catalogue descriptif des oeuvres récompensées et des principales oeuvres hors concours*. Librairie des bibliophiles (Jouaust).
- » Larousse, P. (1869). Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: Français, historique, géographique, mythologique, bibliographique. *CONTRE-CZYZ*, vol. 5. Administration du grand Dictionnaire universel.

- » Larroumet, G. (1897, 21 de julio). Portraits d'artistes. Édouard Dantan. *Le Temps*.
- » Lebrun y Magnier (1887). *Nouveau Manuel Complet du Mouleur en plâtre*. Librairie Encyclopédique de Roret.
- » Mackenna Subercaseaux, A. (1915). *Luchas por el arte*. Soc. Imprenta-Litografía "Barcelona".
- » Metropolitan Museum of Art (1891). *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)*. De Vinne Press.
- » Metropolitan Museum of Art (1944). *Guide to the Metropolitan Museum of Art*. 1944. Metropolitan Museum of Art.
- » Muzilli, J. (1923, 7 de abril). Las rosas amarillas. *Caras y Caretas*, núm. 1279.
- » Noble, J. V. (1959). A New Gallery of Models and Casts. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 18, núm. 4, pp. 138-143.
- » On Reproductions for the College Museum and Art Gallery: David M. Robinson, John Hopkins. (1917). *The Bulletin of the College Art Association of America*, núm. 3, pp. 15-17.
- » Parliamentary House of Commons. (1868). *Fifteenth report of the Science and Art Department of the Committee of Council on Education*. George E. Eyre and William Spottiswoode.
- » Plaster casts purchased. (1909, octubre). *Bulletin of the Detroit Museum of Art*, vol. 3, núm. 4, pp. 58-60.
- » Pollen, J. H. (1874a). *A description of the architecture and monumental sculpture in the south-east court of the South Kensington museum*. George E. Eyre and William Spottiswoode.
- » Pollen, J. H. (1874b). *A description of the Trajan column*. Chapman & Hall.

- » P. P. Caproni y Brother (s/f). *Catalogue of plaster reproductions from Antique, medieval and modern sculpture. Subjects of every description for art schools*. P. P. Caproni and Bro.
- » P. P. Caproni y Brother (1901). *Catalogue of Plaster Cast Reproductions from Antique Medieval and Modern Sculpture. Subjects for Art Schools*. The Barta Press.
- » Robert, K. (1920). *Traité pratique de modelage et de la sculpture contenant des renseignements sur l'exécution en terre, marbre et terre cuite, opérations du modelage, etc.* Henri Laurens.
- » Rodó, J. E. (1916, 2 de diciembre). Diálogo de bronce y mármol. *Caras y Caretas*, núm. 984.
- » Rojas, R. (2010). *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*. UNIFE, Editorial Universitaria.
- » Sellier, C. (1893). *Curiosités du vieux Montmartre. Les carrières a plâtre*. Imprimerie Joseph Kugelman.
- » Servajean, ancien plâtrier (1837). *Nouveau manuel du plâtrier, plafonneur-fumiste, ou l'art d'employer le plâtre. Se vend chez l'autour, a Romorantin (Loir- et-Cher)*.
- » Silvestre, A., Bouguereau, W., Maignan, A. y Merson, L. O. (1898). *Discours prononcés sur la tombe de M. et de Mme Édouard Dantan*. Impr. de Chaix.
- » South Kensington Museum. The New Architectural Court (1873). *The Art Journal*, vol. XII, núm. 276.
- » Souza Reilly, J. J. de (1920, 6 de noviembre). Ricardo Rojas en la literatura y en la vida. *Caras y Caretas*, núm. 1153.

Anexo

Tabla cuantitativa de colecciones de calcos alrededor del mundo¹				
Cont.²	País	Ciudad	Institución	Fecha³
AF	Sudáfrica	Capetown	University of Cape Town - Plaster cast collection	s/f
AM	Argentina	Buenos Aires	Museo Nacional de Bellas Artes	1906
AM	Argentina	Buenos Aires	Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Universidad de Buenos Aires	1906
AM	Argentina	Buenos Aires	Museo de calcos y escultura comparada Ernesto de la Cárcova	1927
AM	Argentina	Buenos Aires	Academia Nacional de Bellas Artes (ex Sociedad Estimulo de Bellas Artes)	1906
AM	Argentina	Córdoba	Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figeroa Alcorta	1925
AM	Argentina	La Plata	Área Museo, Exposiciones y Conservación de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata (ex acervo Museo de La Plata)	1884

¹ La compilación presentada a continuación ha podido ser conformada a través de la bibliografía especializada del tema y especialmente gracias al sitio web <plastercastcollection.org> que centraliza la información de la asociación internacional para la promoción y la conservación del patrimonio escultural de calcos, fundada en 1987.

² Continente. El criterio de ordenamiento de la tabla está dado por continente, país y ciudad.

³ La fecha incluida es relativa al momento en que la institución obtuvo su colección de calcos y la inauguró en un espacio museal. En caso de no haber obtenido dicha información, se optó por la inclusión de la fecha en la que la institución se creó.

AM	Brasil	Rio de Janeiro	Museu D. João VI	1937
AM	Brasil	Rio de Janeiro	Academia Imperial de Belas Artes	1826
AM	Canadá	Ontario	Museum of the Education Department/ Royal Ontario Museum	1912
AM	Canadá	Quebec	Collection de moulages de Université Laval à Quebec (colección École des Beaux-Arts de Québec)	1922
AM	Chile	Santiago de Chile	Museo de copias en el Palacio de Bellas Artes	1911
AM	Colombia	Bogotá	Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia (ex colección Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia)	1927
AM	Costa Rica	San José	Universidad de Costa Rica - Escuela Artes Plásticas	1897
AM	Cuba	La Habana	Museo Dihigo. Universidad de La Habana.	1919
AM	Estados Unidos	Atlanta	Michael C. Carlos Museum at Emory University	1876
AM	Estados Unidos	Boston	Boston Athenaeum	1839
AM	Estados Unidos	Boston	Museum of Fine Arts	1876
AM	Estados Unidos	Boston	Germanic Museum (parte de Harvard Museums)	1903
AM	Estados Unidos	Cape Girardeau	Academic Hall en Southeast Missouri State University	1905
AM	Estados Unidos	Cornell	Cornell University (Sage Collection)	1893
AM	Estados Unidos	Nueva York	American Academy of the Fine Arts	1803
AM	Estados Unidos	Nueva York	Metropolitan Museum	1886

AM	Estados Unidos	New Haven?	Yale University	1869
AM	Estados Unidos	Norwich	Slater Memorial Museum	1888
AM	Estados Unidos	Philadelphia	Pennsylvania Academy of the Fine Arts (PAFA)	1806
AM	Estados Unidos	Springfield, Massachusetts	George Walter Vincent Smith Museum	1895
AM	Estados Unidos	Virginia	George Mason University Plaster Casts Collection	2003
AM	Estados Unidos	Washington DC	Corcoran Gallery	1876
AM	Estados Unidos	Detroit	Detroit Museum of Art	1885
AM	México	México D.F.	Academia de San Carlos	1781
AM	Uruguay	Montevideo	Museo de Historia del Arte	1957
AS	Camboya	Phnom Penh	Musée Sarraut	1920
AS	China	Beijing	China Central Academy of Fine Arts	1918
AS	India	Calcuta	Calcutta School of Art (ex Calcutta Mechanics Institutions)	1839
AS	India	Bombay	Sir. Jamshedji Jijibhai Sescuela de Arte e Industria	1856
AS	Japón	Tokyo	Tokyo Geijutsu Daigaku (Tokyo Universidad de artes)	s/f
AS	Japón	Tokyo	Universidad de Tokyo. Departamento de arquitectura (colección Kobu Bijutsu Gakko 1876-1883, Academia Imperial de Arte)	fin XIX
EU	Alemania	Frankfurt	Ariadneum	1876
EU	Alemania	Halle	Archäologisches Museum der Universität	1855

EU	Alemania	Hamburgo	Abguss-Sammlung des Archäologischen Instituts der Universität Hamburg	1828
EU	Alemania	Heidelberg	Abguss-Sammlung des Archäologischen Instituts der Universität	1921
EU	Alemania	Iphofen	Knauf Museum	1906
EU	Alemania	Jena	Abguss-Sammlung des ehemaligen Archäologischen Instituts der Universität Jena	1844
EU	Alemania	Kassel	Staatliche Museen - Antikensammlung Kasse	1818
EU	Alemania	Kiel	Antikensammlung der Kunsthalle zu Kiel.	1784
EU	Alemania	Leipzig	Abguss-Sammlung der Universität Leipzig	1875
EU	Alemania	Mainz	Abguss-Sammlung der Johannes Gutenberg Universität Mainz	1857
EU	Alemania	Marburg	Abguss-Sammlung des Archäologischen Seminars der Universität Marburg	1818
EU	Alemania	Munich	Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke Munchen	1816
EU	Alemania	Munster	Archäologisches Museum der Westfälischen Wilhelms-Universität - Abguss-Sammlung antiker Skulpturen	1767
EU	Alemania	Rostock	Archäologische Gipsabguss-Sammlung der Universität Rostock.	1845
EU	Alemania	Tübingen	Museum Schloss Hohentübingen	1852
EU	Austria	Innsbruck	Museum von Abgüssen und Originalsammlung. Institut für klassische Archäologie. Universität Innsbruck	1848
EU	Austria	Viena	Museum für Kunst und Industrie (hoy MAK)	1846

EU	Austria	Viena	Archäologische Sammlung Instit. für Klass. Archäologie Universität Wien	1846
EU	Bélgica	Bruselas	Musée des échanges internationaux (en Musees royaux des arts deícoratifs et industriels)	1843
EU	Bélgica	Bruselas	Musée Royal de Peinture et de Sculpture	1840
EU	Bélgica	Bruselas	Musée du Département de Dyle (palais de l'Ancienne Cour)	1866
EU	Bélgica	Bruselas	Musées Royaux d'Art et Histoire	1869
EU	Bélgica	Bruselas	Collections de moulages de l'Université Libre de Bruxelles	1884
EU	Bélgica	Bruselas	Moulages de la collection égyptienne des Musées royaux d'Art et d'Histoire	1873
EU	Bélgica	Louvain-la- Neuve	Université Catholique de Louvain, Musée d'Archéologie classique	1836
EU	Croacia	Zagreb	Gliptoteka Hrvatska Akademija Znanosti i Umjetnosti	1869
EU	Dinamarca	Aarhus	Universitet Antikmuseet Aarhus	s/f
EU	Dinamarca	Copenhage	Det Kongelige Danske Kunstakademi København	1863
EU	Dinamarca	Copenhage	Kongelige Afstobningssamling, The Royal Cast Collection en Statens Museum for Kunst	1868
EU	Escocia	Edimburgo	National Gallery of Scotland (Albacini Cast Collection)	1851
EU	Escocia	Edimburgo	University of Edinburgh. School of History, Classics and archeology	1884
EU	Escocia	Edimburgo	Edinburgh College of Art (ex Scottish Royal Academy)	1889
EU	Eslovenia	Liubliana	Narodna Galerija	1927
EU	España	Bilbao	Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao	s/f

EU	España	Madrid	Real Academia de San Fernando, colección de calcos	s/f
EU	España	Madrid	Museo Nacional de Reproducciones Artísticas	1886
EU	Estonia	Tartu	Tartu Ülikooli kunstimuuseum (kipsvalandite kogu)	1930
EU	Finlandia	Helsinki	Helsingfors Universitet, Departamento de historia del arte	1897
EU	Finlandia	Helsinki	Finnish Art Society	1927
EU	Francia	Bordeaux	Musée Archéologique, Faculté des Lettres, Université de Bordeaux	1937
EU	Francia	Estrasburgo	Gypsothèque de l'Université de Strasbourg	1949
EU	Francia	Lille	Uniersité de Lille	1754
EU	Francia	Lyon	Musée de moulages, Institut d'Archéologie, Faculté des Lettres, Université de Lyon	1895
EU	Francia	Lyon	Musée des moulages, Faculté des Lettres, Université Lumière Lyon 2	1859
EU	Francia	Montpellier	Musée des moulages de la faculté des lettres de l'Université de Montpellier III	s/f
EU	Francia	Nancy	Université lorraine de Nancy	1911
EU	Francia	París	Collection des moulages d'Angkor Vat. Musée Guimet	1927
EU	Francia	París	Musée de Sculpture Comparée o Musée des monuments français (en Palais du Trocadéro)	1877
EU	Francia	París	École Nationale Supérieure des Beaux-Arts	1803
EU	Francia	París	Collection de moulages de l'Institut d'art et d'archéologie (incluye Musée d'Art Antique), Université Sorbonne	1873

EU	Francia	París	Musée d'Art Grec, Institut d'art et d'archéologie	1846
EU	Francia	París	Musée des Études, École des Beaux-Arts	1886
EU	Francia	París	Musée d'Archéologie du Moyen Âge d' Auguste Malzieux	1872
EU	Francia	París	Musée du Quai Brandy	1895
EU	Francia	París	Musée du Louvre (salle du Manège)	1893
EU	Francia	Versalles	Musée des Monuments Antiques (en Petite et Grande Écuries du roi)	1890
EU	Grecia	Atenas	Museo de calcos y antigüedades, Escuela de Filosofía, Universidad Aristóteles de Thessaloniki	1904
EU	Grecia	Atenas	Museo de calcos (en baño de Oula Bei)	1878
EU	Hungría	Budapest	Szépművészeti Múzeum	1873
EU	Hungría	Budapest	Schola Graphidis (colección Metropolitan Municipal Technical Drawing School (1886-1945)	1882
EU	Hungría	Tata	Görög-Romai Szobormasolatok Muzeuma	1666
EU	Inglaterra	Birmingham	Institute of Art and Design	1891
EU	Inglaterra	Cambridge	Museum of Classical Archaeology. Cast Collection	1932
EU	Inglaterra	Londres	The Royal Academy London	1877
EU	Inglaterra	Londres	Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, Crystal Palace en Hyde Park	1856-7
EU	Inglaterra	Londres	South Kensington Museum, Architectural Courts (hoy Victoria and Albert Museum)	1873
EU	Inglaterra	Londres	Sydenham Palace (Crystal Palace), "Palace of the People"	1898

EU	Inglaterra	Londres	Sir John Soane Museum	1884
EU	Inglaterra	Oxford	Cast Gallery, Ashmolean Museum	1970, 1973
EU	Irlanda	Cork	University College Cork	1928- 1930
EU	Irlanda	Cork	Crawford School of Art (Canova casts)	1845
EU	Irlanda	Dublín	Royal Dublin Society Drawing schools (National College of Art and Desing)	1896
EU	Irlanda	Dublín	Dublin Science and Art Museum (hoy National Museum of Ireland)	1900
EU	Italia	Bologna	Instituto delle Scienze e delle Arti (Gipsoteca)	1880
EU	Italia	Carrara	Accademia delle belle arti di Carrara. Gipsoteca.	1843
EU	Italia	Florenca	Gipsoteca dell'Istituto Statale d'Arte di Firenze	1884
EU	Italia	Florenca	Instituto d'Arte di Firenze	1768
EU	Italia	Florenca	Galleria dell'Accademia di Firenze - L. Bartolini (opere di)	1851
EU	Italia	Milán	Sala delle Statue di Gesso per i Disegnatori e Scultori y Galleria delle Statue, Accademia di Belle Arti di Brera	1873
EU	Italia	Nápoles	Accademia di Belle arti di Napoli	1854
EU	Italia	Padua	Gipsoteca du Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte (Universidad de Padua)	1827
EU	Italia	Perugia	Gipsoteca della Fondazione Accademia di Belle Arti Pietro Vannucci di Perugia	1845
EU	Italia	Roma	Accademia Nazionale di San Luca - Gipsoteca	1819

EU	Italia	Roma	Villa Médicis, Académie de France à Rome	1751
EU	Italia	Roma	Museo della Civiltà Romana	1939
EU	Países Bajos	Amsterdam	Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam	1759
EU	Países Bajos	Maastricht	Academie Beeldende Kunsten Maastricht	1769
EU	Portugal	Lisboa	Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Acervo de Escultura	s/f
EU	República Checa	Praga	Museo Nacional de Praga	1850
EU	Rusia	Moscú	Gosudarstvennyj muzej A.S. Pushkina	1776
EU	Rusia	San Petersburgo	Museo de la investigación científica de la Academia de Bellas Artes	1752
EU	Rusia	San Petersburgo	Baron Stieglitz Museum	1906
EU	Suecia	Estocolmo	Kungliga akademien för de fria konsterna Stockholm	1900
EU	Suecia	Lund	Antikmuseet, Klassiska Institutionen, Lunds Universitet	1889
EU	Suiza	Berna	Antikensammlung Bern. (Institut für Archäologische Wissenschaften)	1803
EU	Suiza	Ginebra	Ecole des Beaux-Arts de Genève	1911
EU	Suiza	Ginebra	Collection des moulages de l'Université de Genève	1879
EU	Suiza	Zurich	Archäologische Sammlung der Universität Zurich	1823
OC	Australia	Melbourne	Plaster cast collection of the University of Melbourne	1927
OC	Australia	Sydney	The Nicholson Museum. University of Sydney	1860
OC	Nueva Zelanda	Auckland	Statue Hall, Auckland War Memorial Museum. Russel's Cast collection	1897

La autora

Milena Gallipoli

Doctora en Historia por la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (EIDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Becaria doctoral por parte del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con lugar de trabajo en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP). Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por la misma institución y licenciada con diploma de honor y profesora en Artes (orientación en artes plásticas) por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se encuentra a cargo de la realización del catálogo razonado de calcos escultóricos del Museo la Cárcova (Universidad Nacional de las Artes). Miembro del Centro Argentino de Investigadores en Arte (CAIA) y coordinadora editorial de la revista Anuario TAREA. Ha tenido becas de investigación del Ministerio de Cultura de la Nación y el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile (2018), el Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) y la Universität zu Köln (2018), y el Deutsches Forum für Kunstgeschichte (DFK París) (2019). Autora de diversas publicaciones dedicadas a su especialidad.

