

Las reproducciones en el discurso del Museo Nacional de Bellas Artes durante la gestión de Eduardo Schiaffino

Reproductions in the Museo Nacional de Bellas Artes Discourse during Eduardo Schiaffino's Administration

Alejo Lo Russo

gabrielalejo@yahoo.com

Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad de Buenos Aires.
Argentina

Recibido: 1 de septiembre de 2024

Aceptado: 1 de octubre de 2024

Resumen

A lo largo de los quince años, entre 1895 y 1910, al frente del Museo Nacional de Bellas Artes, Eduardo Schiaffino fue configurando un discurso museal recurriendo a piezas donadas, legadas o adquiridas. Respecto a este último modo de ingreso, nos interesa detenernos en los proyectos de incorporación al acervo de reproducciones facsimilares de dibujos europeos de los siglos XV al XVIII, y de calcos escultóricos de diferentes épocas y contextos culturales. Estas decisiones nos plantean una serie de interrogantes relativos a los roles asignados en las narrativas curatoriales de este período a estas piezas, su imbricación con obras originales, así como la fundamentación teórica subyacente en los proyectos de su incorporación al acervo.

Palabras clave

reproducciones; museos; historia del arte

Abstract

Over the fifteen years between 1895 and 1910, Eduardo Schiaffino was at the head of the Museo Nacional de Bellas Artes, shaping a museum discourse using donated, bequeathed or acquired pieces. Regarding this last method of entry, we are interested in focusing on the projects to incorporate into the collection facsimile reproductions of European drawings from the 15th to the 18th centuries, and sculptural copies from different periods and cultural contexts. These decisions raise a series of questions regarding the roles assigned in the curatorial narratives of this period to these pieces, their interweaving with original works, as well as the theoretical foundation underlying the projects to incorporate them into the collection.

Keywords

art reproductions; museums; art history



El abordaje de los museos en términos discursivos implica considerarlos como espacios en los que se expresa una significación, siendo la exposición una materialización de ideas articuladas de modo intencional, es decir, una construcción discursiva interpretable (Reca, 2015, p. 19). Un asunto central para tener en cuenta en este sentido es la concreción en el museo de una puesta en escena del tiempo, de una gestión social de la memoria que —como tecnología epistemológica—, crea narrativas que naturaliza como verdades (Preziosi, 2009, p. 84). En función de esta perspectiva, nos proponemos indagar respecto a los roles que en el discurso museal configurado durante la gestión de Eduardo Schiaffino habrían tenido las reproducciones, en tanto manifestaciones sucedáneas de piezas consagradas por la Historia del Arte canónica.

En un artículo inédito de 1933, Schiaffino recordaba que había rechazado, en 1895, «dos copias de cuadros europeos» que un coleccionista había ofrecido al naciente Museo Nacional de Bellas Artes, argumentando que su intención era evitar la formación de «un museo de copias».¹ Sin embargo, el primer director de la institución no consideró a todo tipo de reproducciones como inadmisibles en el acervo. En una carta desde París fechada el 3 de mayo de 1910, Eugenio Díaz Romero, secretario del Museo, le informaba: «me puse en campaña para cumplir el honroso encargo que ud. me ha hecho de adquirir una colección de facsimiles de dibujos de maestros de todas las escuelas desde el siglo XV hasta el XVIII inclusive» (1910, p. 1). Estas decisiones, que en principio aparentan contradicción, nos llevan a analizar las expresiones de Schiaffino sobre las diversas posibilidades de replicación de obras de arte, tales como el grabado, los calcos escultóricos y los dibujos facsimilares.

Desde el Renacimiento el grabado fue empleado principalmente con dos propósitos: la creación de imágenes originales múltiples y la reproducción de obras pictóricas (Jenkins, Orenstein & Spira, 2019). En 1899 Schiaffino adquirió para el Museo un lote de copias² grabadas de obras antiguas que encargó al *marchand* Charles Sedelmeyer (1899a), al editor de estampas Gustave Pellet (1899b), y a la *Gazette des Beaux-Arts* (1899c). Una lista de estas obras adjunta a una carta enviada en junio de ese año a la agencia de encomiendas de «Monsieur A. Donnomette» en París, nos permite analizar las elecciones del director. El documento consigna diecinueve copias estampadas de obras de artistas de diversas

1 Schiaffino le sugería al donante la entrega del «estudio del retrato de Manuelita Rosas» y «el Asesinato de Don Manuel Vicente Maza», ambos de Pueyrredón y dos obras de Ernest Charton, el «Velatorio del angelito» y «Paisaje de la Cordillera» (1933a). La mención de estas obras devela la identidad del interlocutor en aquel encuentro, José Prudencio Guerrico. Las obras a las que refiere el documento formaron parte de la exposición inaugural del Museo y fueron consignadas en el Catálogo de 1896 como donadas por José Prudencio Guerrico: Asesinato de D. Manuel Vicente Maza N.º 24, sala I; Retrato de la señorita Manuela Rozas, N.º 24, sala V; El Velorio, N.º 38, sala V; Panorama de la Cordillera de los Andes, N.º 3, sala I (MNBA, 1896).

2 Tomamos la definición de «copia» del tesoro del *Getty Research Institute*: «Obras que se parecen mucho o reproducen la apariencia o el contenido de los objetos originales existentes. Implica una imitación menos precisa y fiel que el término reproducciones» (The Getty Research Institute, s. f.).

épocas como Jan Van Eyck, Domenico Ghirlandaio, Antonello da Messina, Giovanni Bellini, Bernardino Luini, Rafael, Velázquez, Rembrandt, Watteau, Ingres, Moreau y Laurens.

Schiaffino dio cuenta en sus escritos de ciertas reservas respecto al uso de copias en grabado como reemplazo de las obras originales, en el contexto de la formación artística. En *La pintura y la escultura en la Argentina* se refería a Fernando García del Molino (1813-1899), quien había adquirido en Buenos Aires «nociones de dibujo, con los medios rudimentarios –las banales estampas– de que disponía entonces Don Pablo Caccianiga en su modesta clase de la Universidad» (1933b, p. 106). Y al aludir a la formación artística de Martín Boneo, Claudio Lastra y Mariano Agrelo, daba cuenta de las limitaciones que en su opinión presentaba el recurso de las estampas en el proceso de aprendizaje:

Los tres frecuentaron el taller del pintor italiano Antonio Ciseri, pero careciendo de una base regular de estudios en materia de dibujo, pues sus ejercicios anteriores se habían concretado a la copia material de estampas, sin adiestrarse en la reproducción directa de las formas en relieve, sin haber analizado el más sencillo problema de claroscuro (1933, p. 206).

Estas consideraciones adversas al consumo de estampas como sustitutos de los originales, y a su uso en el adiestramiento artístico, nos llevan a interrogarnos respecto a la función que las copias de obras canónicas de la tradición europea adquiridas habrían tenido en el discurso del Museo. Estas piezas formaron parte del primer gabinete de estampas que tuvo el Museo desde 1900 (1899d). Según el listado parcial informado en la edición de 1900 del *Manual del viajero Baedeker de la República Argentina*, convivían en la sala de grabados del Museo copias estampadas de pinturas, con creaciones originales (Martínez, 1900, p. 163). La coexistencia de estos dos tipos de piezas introducía en el discurso museal una posible reflexión respecto al concepto de autoría. En este sentido resulta significativo el modo de consignar los datos de las reproducciones estampadas de obras europeas antiguas en el texto que Schiaffino había elaborado para la guía *Baedeker de 1900*:³

E. Armand Mathey-Doret. [resaltado en negrita en el texto] Escuela francesa —Retrato de Giovanna Tornabuoni. Interpretación al buril y al agua fuerte de la pintura de Ghirlandajo (Escuela Italiana 1449 †1498).— Prueba de corrección, antes de la letra, sobre pergamino, con la firma autógrafa del grabador (Martínez, 1900, p. 163).

3 Si bien en el texto no se consigna autoría, se puede atribuir con certeza a Schiaffino en base a los agradecimientos del editor de la guía a los diversos colaboradores. En el prefacio se reconoce al «distinguido crítico de arte, señor Eduardo Schiaffino por la interesante descripción del Museo de Bellas artes» (Martínez, 1900, IV).

4 «la graveur au buril et à l'eau forte par A. Mathey, d'après le tableau de Domenico Ghirlandaio: Portrait de Giovanna Tornabuoni, signé du graveur» (Schiaffino, 1899a) Traducción del autor.

Respondiendo a la codificación general del texto sobre el Museo, el nombre del artifice figuraba en negrita al inicio de la descripción. Así, la autoría era asignada claramente al contemporáneo francés Emile Armand Mathey-Doré (1853-1931), y la obra era definida como una «interpretación», una elaboración personal de una pintura de Domenico Ghirlandaio (1448-1494).

Este mismo señalamiento de la autoría de Mathey-Doré se había manifestado ya en la carta que Schiaffino había enviado a Sedelmeyer al encargar esta obra, a la que se refería como «grabado al buril y aguafuerte de A. Mathey, del cuadro de Domenico Ghirlandaio: Retrato de Giovanna Tornabuoni, firmado por el grabador» (Schiaffino, 1899a).⁴ En este caso no sólo se mencionaba el nombre del grabador francés contemporáneo, sino que se destacaba que la pieza estaba firmada por éste. Estos criterios de consignación y descripción daban cuenta de la ponderación del autor contemporáneo de la copia que se hacía visible en la firma. Así, subyacía la idea de una relación entre pasado y presente basada, no en la duplicación mecánica de una obra de la tradición por un productor anónimo, sino en la copia en base a la visión personal de un artista contemporáneo.

La producción múltiple de imágenes cobró un gran impulso cuantitativo en el siglo XIX con la mecanización de las técnicas tradicionales de grabado y la invención de nuevas como la litografía o la fotografía. Como ha observado Robert Verhoogt, esta situación generó una tensión con la noción romántica del culto a la obra de arte original, y en este sentido se valorizó al grabado como creación original por encima de las copias industrializadas. Así, surgieron denominaciones como *l'estampe original* para referirse a aquellas producciones en las que el artista grabador creaba y estampaba su propia obra. Estos grabadores originales eran así contrapuestos a los productores de estampas anónimas en masa (2007, pp. 14-18).

De modo que las copias grabadas de pinturas se habrían presentado en el discurso del Museo, no como sustitución de una pieza de la tradición ausente, sino como ejemplos de una relación con esa tradición en la que se revelaba la mirada interpretativa del presente. Ya en su temprana publicación de 1883, *Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento*, Schiaffino había cuestionado enfáticamente en los coleccionistas argentinos el consumo de reproducciones como reemplazo de obras originales: «Adquieren oleografías, tablitas, fotograbados, litografías para tener un semblant de obras artísticas [...] y que irán a concluir miserablemente en una fogata» (1883, p. 6). Años

después, siendo director del Museo, esta postura se manifestó en una anotación marginal sobre una carta de un donante que le ofrecía tres copias de pinturas de Rafael: «contestar que el Museo no acepta copias sino en casos especiales, cuando son ejecutadas por artistas, con propósito de estudio o movidos de admiración» (Coronado, 1908, p. 1). Estas expresiones revelan la adhesión de Schiaffino a los principios de la teoría clásica del arte, que legitimaba este tipo de relación entre un artista y una obra del pasado. En este sentido, el Renacimiento introdujo la idea de que, además de imitar a la naturaleza, se debía imitar a los antiguos, ya que éstos habían sido ellos sus mejores émulos. Según Władysław Tatarkiewicz, esta consideración convirtió en académica la teoría antigua de la imitación (2001, p. 308) y, en consecuencia, la educación artística en Occidente hasta el siglo XX basó la enseñanza del dibujo en el estudio de la naturaleza y en la copia de las obras del pasado (Pevsner, 1982, p. 225).

Respecto a las reproducciones obtenidas por medios mecánicos, Schiaffino había planteado claramente su opinión, y en la gestión actuó en consecuencia. En 1905 había sostenido en el informe presentado al ministro de Instrucción Pública Joaquín V. González que de entre los diversos lenguajes de las artes visuales, sólo la escultura y el dibujo eran susceptibles de ser reproducidos «mecánicamente», dada la «fidelidad del facsímil» (1905). Esta señalada fidelidad se debía al desarrollo de nuevos procesos de reproducción⁵ hacia las décadas finales del siglo XIX. La fototipia y el fotograbado revolucionaron hacia esos años la circulación de imágenes, y fueron funcionales a las iniciativas educativas de importantes museos, permitiendo la amplia difusión de obras. Entre 1882 y 1912 el Museo Británico publicó cuatro carpetas de reproducciones facsimilares de su colección de dibujos y tres series de la de grabados (Jones, 1990, p. 49-50).

En relación con estas consideraciones, el mencionado proyecto adquisitivo de reproducciones facsimilares de dibujos europeos antiguos podría pensarse como un modo de ampliar el repertorio de la colección Bayley, adquirida unos años antes en Roma.⁶ La inconcreción de la iniciativa nos impide avanzar sobre esta hipótesis, sin embargo, la incorporación al acervo del Museo de un importante lote de calcos escultóricos nos permite reflexionar sobre la función en las narrativas curatoriales de las reproducciones aceptadas por Schiaffino.

El desarrollo de los estudios clásicos, de la historia del arte y de la arqueología en el siglo XIX propició la demanda de calcos

5 Tomamos la definición de reproducción del tesoro del *Getty Research Institute*: «El término implica una imitación más precisa y fiel que el término "copias (objetos derivados)"» (The Getty Research Institute, s/f).

6 Hacia fines de 1906 se le presentó a Schiaffino la posibilidad de adquirir un lote de quinientos noventa y seis dibujos europeos antiguos en Roma. Se trataba de una colección constituida en el siglo XIX por el inglés John Bayley, ofrecida a la venta en el establecimiento del librero italiano Dario G. Rossi. El lote fue adquirido por el Museo en 1907. Respecto a la historia de la colección, así como sobre la catalogación de los dibujos que la componen, véase: Navarro, 1997

de escultura y arquitectura en ámbitos académicos (Haskell & Penny, 1990, pp. 132-139). Grandes talleres para la elaboración de estas piezas proliferaron en Europa y Estados Unidos entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras décadas del XX para proveer tanto a universidades como a museos a ambos lados del Atlántico (Born, 2002). Entre los centros de producción de calcos más prestigiosos se destacaban aquellos que funcionaban en instituciones como el Museo del Louvre, el Museo Nacional de Berlín, el Museo Metropolitano de Nueva York o el Museo Británico en Londres. Asimismo, surgieron talleres particulares de gran éxito comercial como los de Domenico Brucciani en Londres o de August Gerber en Berlín (Lending, 2017).

En abril de 1906, el Congreso Nacional autorizó a Schiaffino un viaje que incluiría Florencia, Nápoles, París, Londres, Colonia y Nueva York, aprobando un presupuesto de setenta y un mil seiscientos pesos para la adquisición en Europa del «Museo de Escultura Comparada» y «obras de ocasión, pinturas, dibujos, grabados, etc.» (Autorizando la adquisición de obras..., 1906, p. 383). Algunas de estas adquisiciones europeas fueron exhibidas por primera vez en el Museo en 1908, en tres nuevas salas *ad hoc*. En cuanto a la función que las reproducciones cumplieron en el discurso curatorial, son reveladoras las palabras que pronunció Schiaffino en el acto de inauguración de esta exposición de piezas incorporadas al acervo:

Aquí falta el museo de escultura, del que no veis sino algunos calcos aislados, el gran contingente que cuenta ya con la Victoria de Samotracia, el Mausoleo de Lorenzo de Medici, el Moisés, la Pietá de Miguel Ángel; las principales obras de la estatuaría griega, las obras maestras del Renacimiento y de la época moderna están encajonadas a la espera de mejores días para el museo [...] ¿Acaso este museo, que cuenta tan solo doce años de existencia, ha crecido demasiado pronto, o es que falta en nosotros el espíritu americano, capaz de concebir con amplitud el progreso de la nación, y el desarrollo de instituciones como ésta, que son centros de cultura pública y están destinados a irradiar la gloria de nuestra raza? (Museo Nacional de Bellas Artes. Inauguración de las nuevas salas, 1908, p. 15).

Para comprender la perspectiva histórica de Schiaffino resulta significativo que su discurso, al aludir al pasado, se detuviera en dos momentos, la antigua Grecia y el Renacimiento italiano. Como observamos anteriormente, Schiaffino adhirió a los postulados centrales de la teoría clásica del arte, cuya narrativa presentaba a estos dos momentos del pasado, antigüedad grecolatina y

7 En cuanto al listado de calcos adquiridos, de ciento cincuenta y dos del inventario manuscrito del Museo de 1909, la primacía numérica era de las reproducciones de esculturas antiguas grecolatinas con cuarenta piezas. Le seguía en cantidad el conjunto de calcos de obras italianas de los siglos XV al XVII con treinta y siete. Luego, continuaba en orden decreciente el grupo representativo de la Edad Media con quince, siete del ámbito bizantino, los catorce calcos de esculturas francesas, siete de los siglos XVI al XVIII y siete del XIX, seis de elementos arquitectónicos y escultóricos de la Alhambra y tres del contexto cultural egipcio antiguo (Inventario del Museo Nacional de Bellas Artes. Septiembre de 1909, 1909).

Renacimiento, como hitos insoslayables tanto en la Historia del Arte como en el proceso formativo de los artistas.⁷

El rol didáctico era vertebral en el discurso museal pergeñado por Schiaffino durante su gestión. En una carta al ministro González de mayo de 1905 atribuía puntualmente esta función a los calcos que proyectaba comprar: «cuya necesidad es urgente en Buenos Aires para la enseñanza del dibujo, de la escultura, la arquitectura, la historia del arte y en suma de la estética» (1905a). En el informe que le entregara al ministro unos meses después, Schiaffino precisaba más los roles de estas piezas. Al reflexionar sobre la introducción de «copias» en un museo de arte, a la dimensión didáctica del acto de reproducir una obra «como estudio personal, para investigar procedimientos de ejecución» (1905b). En este sentido mencionaba ejemplos de academias y museos en Tokio, Chicago, Nueva York, Boston, Washington y Saint Louis, que habían conformado este tipo de colecciones «para realizar la enseñanza por el ejemplo y facilitar la ilustración del público». Además, el director del Museo agregaba que estas obras harían también «posible entre nosotros el funcionamiento de cursos de estética e historia del arte, puesto que los estudiantes podrán familiarizarse con los más diversos estilos». Si en sus escritos Schiaffino había manifestado que los grabados eran inadecuados para el estudio, ya que no reproducía fielmente las cualidades plásticas de una pintura, en el informe recomendaba el recurso del calco para la formación artística ya que «su condición de cuerpo sólido, gracias a la realidad de sus tres dimensiones, permite la reproducción mecánica casi perfecta de las obras originales».

Como hemos observado, el primer director del Museo Nacional de Bellas Artes fue renuente a constituir un acervo de piezas sustitutas, rechazando así las copias pictóricas. En cuanto a aquellas pinturas que se introdujeron mediante sus versiones estampadas, fueron aceptadas en tanto manifestaciones ejemplares del proceso de reelaboración personal de una obra del pasado. Sin embargo, los calcos y los facsímiles de dibujos lograron sortear estas restricciones. Argumentando que las nuevas técnicas garantizaban la fiel replicación en estos lenguajes artísticos, Schiaffino vio en ellas la oportunidad para completar líneas históricas del discurso museal, incorporando testimonios artísticos de la antigüedad grecolatina o la primera modernidad europea, entre otros. Así, estas reproducciones admitidas en las salas del Museo fortalecían el relato curatorial, al tiempo que ampliaban las capacidades didácticas de la joven institución.

Referencias

Autorizando la adquisición de obras con destino al Museo de Escultura Comparada (26 de abril de 1906). *Boletín Oficial de la República Argentina*. MNBA, DyR, FES.

Born, P. (2002). The Canon Is Cast: Plaster Casts in American Museum and University Collections [El canon es molde: calcos escultóricos en colecciones de museos y universidades estadounidenses]. En *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*. [Art Documentation: Revista de la Sociedad de Bibliotecas de Arte de Norteamérica]. 21 (2) pp. 8-13.

Coronado, M. (30 de enero de 1908). [carta a Eduardo Schiaffino]. MNBA, DyA, FES.

Díaz Romero, E. (3 de mayo de 1910) [Carta a Eduardo Schiaffino desde París]. AGN, FES, Legajo 3332.

Haskell, F y Penny, N. (1990). El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900). Alianza.

Inventario del Museo Nacional de Bellas Artes. Septiembre de 1909. (1909) [manuscrito]. AGN, FES. Legajo 3336.

Jenkins, C., Orenstein, N. y Spira, F. (2019). *The Renaissance of Etching* [El grabado del Renacimiento]. Metropolitan Museum of Art.

Jones, M. (1990). *Fake: the art of deception* [Falsificación: el arte de la decepción]. British Museum.

Lending, M. (2017). *Plaster Monuments. Architecture and the Power of Reproduction* [Monumentos en calco: la arquitectura y el poder de la reproducción]. Princeton University Press.

Martínez, A. (1900). *Manual del viajero Baedeker de la República Argentina*. Peuser.

Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) (1896). Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes. Peuser.

Museo Nacional de Bellas Artes. Inauguración de las nuevas salas. (1 de julio de 1908). *El País*.

Navarro, Á. M. (1997). *Dibujos italianos*. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró.

Pevsner, N. (1982). *Academias de arte. Pasado y presente*. Cátedra.

Preziosi, D. (2009). Narrativity and the Museological Myths of Nationality [La narratividad y los mitos museológicos de la nacionalidad]. En *Museum History Journal*. 2. 37-50. DOI:10.1179/mhj.2009.2.1.37

Reca, M. M. (2015) Representación, polisemia y museos. Una exploración semiótica para el análisis de los procesos de significación. En *Museología & interdisciplinaridades*. IV(7) 18-29.



Schiaffino, E. (Bajo el seudónimo de Zig-zag) (18 de septiembre - 1° de octubre de 1883) Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento. *El Diario*.

Schiaffino, E. (4 de abril de 1895). Buenos Aires. Los signos exteriores de su cultura. *La Nación*.

Schiaffino, E. (9 de junio de 1899a). [Borrador de carta a Ch. Sedelmeier en París]. AGN, Archivo Schiaffino, Legajo 3336.

Schiaffino, E. (9 de junio de 1899b). [Borrador de carta a Gustave Pellet, Editeur d'Estampes, París]. AGN, FES, Legajo 3336.

Schiaffino, E. (9 de enero de 1899c). [Borrador de carta a Monsieur J. Rouam, Administrateur Gérent de la Gazette des Beaux-Arts, París]. AGN, Archivo Schiaffino, Legajo 3336.

Schiaffino, E. (13 de junio de 1899d). [Borrador de carta a Monsieur A. Donamette en París]. AGN, FES, Legajo 3336.

Schiaffino, E. (29 de mayo de 1905a) [Carta a Joaquín V. González]. AGN, FES.

Schiaffino, E. (26 de junio de 1905b). *Museo de Escultura y Arquitectura – Calcos en yeso, tierra-cocida policromada y reproducciones en bronce*. [Manuscrito firmado. En la portada una inscripción firmada por Schiaffino informa: Catálogo e informe oficial presentado al Ministerio de I. P. en junio 26 de 1905». MNBA, DyR, FES.

Schiaffino, E. (1933a) *Prilidiano Pueyrredón en los Amigos del Arte I* [Manuscrito inédito]. Museo Nacional de Bellas Artes, Documentación y Registro, Fondo Eduardo Schiaffino.

Schiaffino, E. (1933b). *La pintura y la escultura en la Argentina*. Edición del autor.

Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos.

The Getty Research Institute (s/f). *Art & Architecture Thesaurus Online* [Tesoro de arte y arquitectura en línea]. <https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat>

Verhoogt, R. (2007). *Art in Reproduction. Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Joseph Israels and Ary Scheffer* [Arte en reproducción. Grabados del siglo XIX según Lawrence Alma-Tadema, Joseph Israels y Ary Scheffer]. Amsterdam University Press.