



Rodin

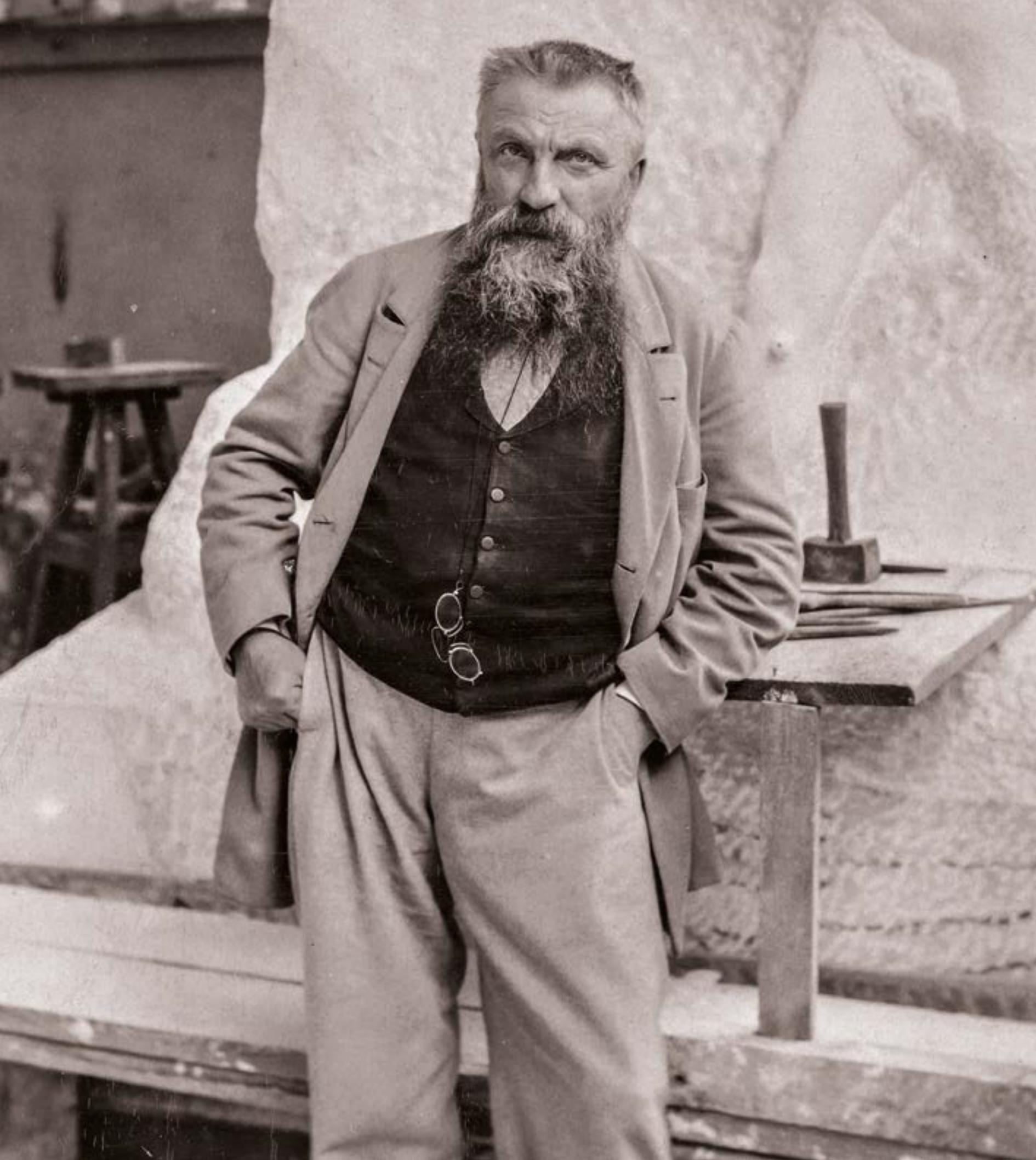
Centenario
en Bellas Artes



Ministerio de Cultura
Presidencia de la Nación

Rodin Centenario en Bellas Artes

**Museo Nacional
de Bellas Artes**



1800

La Argentina de Rodin
Andrés Duprat — 7

Rodin. Centenario en Bellas Artes
Mariana Marchesi — 10

**De Buenos Aires a París. Auguste Rodin, Eduardo Schiaffino
y el Museo Nacional de Bellas Artes**
Paola Melgarejo y Patricia Corsani — 38

El nombre de Rodin
Marisa Baldasarre — 66

**Destellos de modernidad. El impacto de Auguste Rodin
en los escultores argentinos de principios del siglo XX**
Érika Loiácono — 88

Rodin en el espacio público de Buenos Aires
María Teresa Constantin — 108

El cuerpo de barro
Pablo De Monte — 130

Papeles de Rodin en el Museo Nacional de Bellas Artes
Ángel Navarro — 146

**Las colecciones privadas
y el Museo Nacional de Bellas Artes**
Paula Casajús — 158

**Cronología. Rodin y el Bellas Artes:
claves de una historia en común**
Ana Inés Giese — 170

Listado de obras — 178

English translations — 181

La Argentina de Rodin

Rodin es rey y señor en la materia y hará lo que le dé la gana.
Carta de Miguel Cané a Carlos Pellegrini

En laertura de *Las voces del silencio*, André Malraux postula que, en la era moderna, habiendo operado el desgajamiento del arte de su función sagrada, el Museo deviene un artefacto donde las obras confrontan las diversas metamorfosis con que el arte configura la mirada del hombre sobre el mundo. Auguste Rodin es el nombre clave de una de esas metamorfosis, por cuanto con su humanismo radical, su vitalismo intransigente y brutal, a la vez que sutilmente sugerente, pletórico de erotismo y potencia expresiva, abre una nueva dimensión para la escultura cuyos efectos aún no se han clausurado. Hay en su obra movimiento, audacia temática, tragedia y, sobre todo, una libertad de concepción que atraviesan el devenir de las artes y que, sin duda, constituyen un patrimonio universal que el propio arte nacional ha capitalizado haciendo su propia lección.

El Museo Nacional de Bellas Artes se enorgullece de ofrecer al público esta exposición en la que pueden apreciarse en toda su potencia las derivas de las obras de Rodin pertenecientes al patrimonio nacional. Son en sí mismas una invitación a reflexionar, puesto que su presencia en el espacio público –*El pensador*, el *Sarmiento*–, junto a las piezas que integran el acervo del Museo, hacen del escultor un punto de referencia para el arte de nuestro país, que ha tenido en el diálogo con el modelo francés una de sus postas históricas.

Rubén Darío refiere una visita que Rodin efectuó al taller de Rogelio Yrurtia en París, donde halló al joven émulo argentino destruyendo una de sus obras a martillazos por considerarla indigna del aprecio del maestro. La escena condensa el vínculo dramático que el arte nacional estableció con la modernidad irreverente del polémico escultor, que tuvo en el episodio del *Sarmiento* su punto más álgido. Y es que la idea de introducir una modernidad deseada pero disruptiva que Buenos Aires todavía no se consideraba del todo en condiciones de recibir resultó un ultraje para un público que vio en la interpretación libre del carácter del sanjuanino una afrenta a la imagen que se pretendía sacralizada.

Ver y ser mirados por Francia, en aquel entonces centro indiscutido del escenario artístico mundial, implicaba un modo de concebirnos a nosotros mismos. Sin embargo, un desajuste fundamental entre el ideal de aires clásicos y el vasto humanismo dionisíaco propuesto por Rodin concitaba la pregunta sobre cómo dar forma a la identidad nacional. A lo largo del siglo XX, no ha sido otro el dilema: edificar una visión propia que imitara a los grandes referentes, pero que diera con una nota de intelección propia, autárquica, soberana.

La presencia en el país de esculturas como *El pensador*, nada menos que en la Plaza del Congreso, que opera como un alerta reflexivo sobre la condición humana orientada a los poderes, y del no menos polémico *Sarmiento*, que ocasionó aquí el mismo escándalo que el *Balzac* en Francia, hacen un llamado al núcleo fundante de la nación. Ser es ser mirado. Pero siempre el alma de un pueblo –el de Francia en el *Balzac*, el de Argentina en el *Sarmiento*, dos hombres que con sus textos conformaron el ideal de nación que aún rige– es la que convierte a sus inconformismos frente a la imagen que construye de sí mismo en una fórmula eficaz para que continúe interrogándose acerca de aquello que lo hace ser. En ese sentido, dada la impronta de sus obras en nuestra visión del arte, podemos decir que Rodin ya es una costumbre argentina.

Andrés Duprat
Director
Museo Nacional de Bellas Artes





**Rodin.
Centenario en Bellas Artes**

Mariana Marchesi



Izquierda. Portada del diario *Excelsior*, 18 de noviembre de 1917.

Derecha. Funerales de Rodin en Meudón, 24 de noviembre de 1917. Fotografía: Ph. 1009, Pierre Choumoff. Musée Rodin, París.



"Rodin est mort [Murió Rodin]",¹ la noticia que conmovió a Francia en la mañana del 18 de noviembre de 1917, ocupaba la primera página completa del diario *Excelsior*, donde se publicaba un retrato del artista rodeado de reproducciones de sus obras más emblemáticas. De no ser por la austerioridad que imponía la Primera Guerra Mundial, en la que Francia se encontraba involucrada desde 1914, el multitudinario entierro de Auguste Rodin, el 24 de noviembre, hubiese alcanzado el rango de funeral de Estado. La magnitud que revestía este personaje era tal que, para entonces, ya encarnaba la imagen del artista "genio", aquel capaz de plantear nuevas formas para la mirada y quien, según parte de la crítica de la época, había cambiado el modo de ver la escultura y abierto la puerta a su abordaje con una actitud moderna.

En Buenos Aires, la noticia también impactó en el ambiente intelectual porteño, que organizó una serie de homenajes en su memoria. No era para menos: a comienzos del siglo XX, la ciudad tenía dos esculturas en su espacio público (*El pensador* y el *Monumento a Domingo Faustino Sarmiento*) y cuatro obras en el Museo Nacional de Bellas Artes (*La Tierra y la Luna*, *El beso* y *Falguière*, y la acuarela *Estudio de desnudo*). La presencia de estas imágenes en la Argentina del Centenario de la Revolución de Mayo expresaba el proyecto moderno que el país llevaba adelante y el lugar que, desde un principio, ocupó el arte francés en su programa político y cultural.

Sin lugar a duda, Rodin condensaba los universos estéticos y culturales que dieron forma al último tramo del siglo XIX. La profunda comprensión del espíritu de cambio de su época, aquel que subyace en todo gesto de ruptura, fue percibida por otros, pero también fue fomentada por él mismo al desarrollar una serie de estrategias para obtener visibilidad en el mundo del arte francés, donde con la cuota equilibrada de tradición y transformación logró instalarse como referencia indiscutida. Para 1900, Rodin era posiblemente el artista vivo más conocido y solicitado. Consciente del rol que podría cimentar en la historia del arte, formó su propio archivo de recortes de periódicos y revistas, y planificó la creación de un museo dedicado a su obra. Su fama se cimentó, también, por el modo en que presentaba sus esculturas ante el público. Curador *avant la lettre*, supervisaba personalmente las exposiciones de las que, por lo general, era invitado de honor. Asimismo, tomaba fotografías de sus obras tanto para estudiar las formas durante su realización como para analizar las mejores opciones de exhibición.

Bisagra en las redefiniciones artísticas de entonces, su trabajo desafió las normas de armonía y equilibrio que regían en el academicismo clásico imperante. Sus planteos disruptivos incluyeron nuevas soluciones para la escultura, como el uso de puntos de vista múltiples, el modelado de anatomías imposibles y la

¹ s/a, "Rodin est mort", *Excelsior*, 18 de mayo de 1917.

exaltación de la materia al dejar visibles distintas texturas que habilitan la sensación de inacabado.

Dos espacios articulan esta muestra y dan cuenta del epíritu que marcó la trayectoria del gran escultor moderno: el taller como ámbito de experimentación y el proyecto de *La puerta del infierno*.

Rodin. Centenario en Bellas Artes rinde homenaje al maestro francés a un siglo de su muerte con la exhibición de un conjunto de esculturas y dibujos de la colección del Museo. Dos obras clave, *La Tierra y la Luna* y *El beso*, trazan el punto de partida de un recorrido que no solo evidencia la revolución de las formas impulsada por Rodin, sino también la apuesta por una estética moderna de aquellos promotores culturales de la joven Argentina en que se fundó nuestro museo nacional.

A lo largo de su historia, el Bellas Artes ha reunido un grupo de 28 esculturas. Esta exhibición, que agrupa gran parte de ese conjunto en una misma sala, captura la apuesta innovadora de Rodin y del novedoso programa estético que puso en marcha para abordar la escultura.

El taller como laboratorio de formas

Penetramos al Hall, transparente como un fanal, y la infinita blancura de aquel pueblo de estatuas que gesticula en silencio, nos sobrecoje y embarga.²

Con las palabras precedentes, el entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes, Eduardo Schiaffino, describía su primera impresión al entrar en el atelier de Rodin en 1906. El espacio al que hacía referencia era el pabellón de la que había sido la única exposición individual que realizó en vida, en el año 1900, en la Plaza de l'Alma, y que, una vez finalizada, el escultor hizo trasladar a su residencia en Meudon, en las afueras de París.³ Para Rodin era tal la importancia de su taller que no había dudado en ambientar la muestra con ese aspecto. El resultado fue un espacio completamente blanco donde se dispusieron esculturas sobre pedestales, fragmentos de obras o trabajos en apariencia inacabados que habían convivido, durante los meses que duró la muestra, con las versiones en yeso (aquellas que el artista modelaba con sus propias manos) de las piezas más disruptivas del artista, como *La puerta del infierno*, el *Balzac* o *Los burgueses de Calais*.

Lo cierto es que, alrededor del concepto de taller, subyacía no solo una opción escenográfica, sino una declaración de principios sobre la que Rodin depositaba sus intereses a la hora de concebir y ejecutar una obra. En el taller afloraban los rasgos que lo definían como un escultor moderno. Allí podían observarse procesos creativos innovadores con los que había desafiado los cánones de la escultura: ensamblado de figuras que habían sido realizadas con anterioridad y de manera independiente, pruebas con los tamaños de las piezas, modelados múltiples que le permitían experimentar diversos puntos de vista, tallas con efecto inacabado que habilitaban texturas en contraste e integraban las huellas de las herramientas y el trabajo del artista. Rodin concebía su atelier como un espacio abierto a la indagación, donde el proceso de realización y un sinnúmero de estudios y modelados⁴ adquirían un nuevo estatus: el mismo que una obra terminada. Como ocurre en el caso del Museo Nacional de Bellas Artes, muchas de estas piezas integran hoy colecciones públicas y permiten apreciar las distintas etapas de la génesis artística.

A fines del siglo XIX, el taller de un escultor también absorbía el impacto de los avances de la ciencia y la tecnología, muchos de los cuales cambiaron de manera radical la cultura visual de Occidente. Como señala Jonathan Crary, un proceso de modernización en la visión tenía lugar desde las primeras décadas del siglo XIX que transformó, asimismo, tanto las reglas de la percepción como los modos de la representación.⁵

Varios de estos descubrimientos cambiaron la concepción de la materia, la luz y el espacio. Su impacto en la cultura popular del París finisecular, donde se difundieron en publicaciones de divulgación para público general, llevó a abordar la realidad desde nuevas perspectivas. Así, hallazgos como los rayos X o las nuevas técnicas ópticas permitieron comprobar de manera concreta que la realidad se extendía más allá del campo de percepción del ojo. Las posibilidades de los rayos X habían sido una de las presentaciones más comentadas de la Feria Universal de 1900, en cuyo marco Rodin había realizado su exposición de Plaza de l'Alma.

Estos inventos, que generaron ideas y debates encendidos en el mundo del arte de las grandes ciudades desde mediados del siglo XIX, tuvieron un impacto real en la producción de los artistas. Sin lugar a duda, el rol de la iluminación en una época que comenzaba a familiarizarse con la luz eléctrica y su circulación comercial fue una de esas novedades. El interés de Rodin por la luz natural y artificial se nutre de este contexto. Por aquellos años, muchos pintores y escultores desarrollaron una gran inquietud por la

² Manuscrito de Eduardo Schiaffino, ca. 1906. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes. Publicado en AA. VV., *Rodin en Buenos Aires*, Buenos Aires, Fundación Antorchas-Museo Nacional de Bellas Artes, 2001, pp. 58-60.

³ A fines del siglo XIX, estos lugares eran también espacios de sociabilidad. Allí, Rodin recibía a artistas, coleccionistas, críticos y políticos, y desde 1901, a otras visitas.

⁴ Habitualmente entendidos como materiales no definitivos, el yeso y la terracota son esenciales para comprender la producción de un escultor debido al trabajo manual, de modelado, que este implica.

⁵ Jonathan Crary, *Las reglas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, CENDEAC, 2008, p. 21.



Vista del taller de Meudon, tal como lo conoció Schiaffino, ca. 1904-1905. Fotografía: Ph. 966, Jacques-Ernest Bulloz. Musée Rodin, París.

luz y sus propiedades, incluso en un sentido científico. Este cambio tuvo consecuencias en el modo en que los artistas concibieron sus efectos sobre la superficie de las obras, ya que la iluminación podía ser controlada. Estas manipulaciones dieron lugar a actitudes creativas que, indefectiblemente, alteraron el modo de trabajo sobre las superficies y los materiales.

Lo mismo puede decirse del surgimiento de la fotografía: las variaciones de luz, encuadre y foco ofrecieron posibilidades para experimentar y manipular el volumen. En los múltiples y simultáneos puntos de vista que la técnica fotográfica podía brindar al artista, se permitía alterar y experimentar con el proceso tradicional de modelado a través de la fragmentación y ensamblaje de piezas con las que redefinía las figuras e ideaba sus obras.

En un contexto en permanente mutación, el taller como laboratorio de formas fue un lugar privilegiado: allí, el conocimiento técnico y la creación confluyeron para dar cabida a un nuevo modelo de escultura.

Las obras en el taller

Entre ese "pueblo de estatuas" que describió Schiaffino cuando ingresó al taller de Rodin, vio por primera vez el gran bloque *La Tierra y la Luna*. Si bien no había sido su primera elección, ya que prefería una copia en mármol de *El beso*, esta pieza –hoy perteneciente al Museo– condensa varios de los elementos que definen los rasgos modernos de la obra del escultor. En primer lugar, el uso de dos figuras de existencia anterior que el artista ensambló en un nuevo conjunto: Andrómeda, una primera versión de *La Danaide* (de la que el Museo posee un mármol), y *La fatiga*, que Rodin dispuso de manera vertical en este caso.

El uso del *non finito* es otro de los rasgos rupturistas que materializa en el contraste de texturas acabadas y rugosas que diferencian a las figuras entrelazadas del bloque de mármol, que queda sin trabajar y donde también subsisten indicios del proceso de la talla a través de las huellas de las herramientas utilizadas. Uno de los aspectos que más sobresalen en esta obra es la manera en la que Rodin plantea la relación entre los cuerpos y el bloque de piedra en su estado original. En *La Tierra y la Luna*, como en varios otros casos, uno y otro prácticamente se funden, sin que existan divisiones claras. También se invierten las prioridades: el bloque es un elemento desproporcionadamente mayor en tamaño, mientras que las figuras, empequeñecidas, no logran desprenderse del macizo bloque que las contiene. En ese sentido, el maestro francés renueva de modo definitivo el concepto de pedestal para la escultura.

Este tema desempeñará un rol esencial en la estatua monumental y la postura que adopta hacia el esperado tratamiento heroico de los personajes célebres. En algunos casos, la eliminación del pedestal adquiere un carácter inédito al acercar al objeto y al espectador a un mismo contexto espacial, en una actitud que desafía la jerarquía que el pedestal otorga a la obra. En otros casos, la exacerbación del pedestal (como sucederá con el *Monumento a Domingo Faustino Sarmiento*) también lleva, desde un planteo inverso, a desafiar los modelos heroicos implícitos en la idea de una pieza con fines conmemorativos.

Probablemente, el *Monumento a Balzac* sea su obra más polémica y un cabal ejemplo. Con ella, había cuestionado los preceptos de la escultura monumental. En 1891, la Sociedad de Escritores de Francia encargó a Rodin un monumento para recordar al escritor Honoré de Balzac. Sin embargo, cuando se presentó el yeso en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de 1898, fue rechazado por el comitente, y recibió señales de rechazo y fuertes críticas por parte del público. El novelista aparecía de cuerpo entero, vestido de entrecasa, con una larga bata; su retrato se alejaba de una representación que guardara un parecido físico con el personaje y no seguía los parámetros que debía cumplir un monumento conmemorativo en el siglo XIX. Rodin había modelado la figura desnuda del escritor, pero en su versión definitiva quedaría vestida. En este proceso, también se ponía en juego un cambio formal fundamental que abarcó desde un inicial abordaje naturalista del cuerpo hasta la abstracción y síntesis formal que adoptó para el tratamiento del paño con el que vistió a Balzac y cuyo objetivo final es desviar nuestra atención hacia la cabeza, donde la escultura concentra toda su fuerza expresiva.⁶

En esa misma época, Rodin modeló la cabeza del escritor, a la que dio una existencia autónoma y reprodujo varias veces en yeso. Al aislar el fragmento, le otorgaba una potencia formal que le permitió enfocarse en la energía del rostro, trabajada en el cabello desordenado y en los ojos de mirada penetrante. Como parte de la colección del Bellas Artes, la *Cabeza monumental de Balzac* y su estudio (*Cabeza de Balzac, penúltimo estudio de cabeza*) abren la posibilidad de comparar dos momentos del proceso de producción, así como el efecto del trabajo sobre materiales tan distintos como el bronce y el yeso. El resultado: más que una representación ajustada al parecido físico, es un retrato moral del artista que rinde homenaje a la fuerza creativa.

Cuatro años antes, en 1894, el Estado argentino había solicitado a Rodin una pieza que desató exactamente el mismo rechazo. El 25 de mayo de 1900, se emplazó el *Monumento a Domingo Faustino Sarmiento* en el Parque Tres de Febrero. Se trató del único encargo de esta índole que Rodin realizó fuera de Francia y la primera obra encomendada al artista por un país americano. De rasgos modernos y rupturistas, no fue bien recibida por algunos sectores de la sociedad, que reclamaron la ausencia de parecido con el personaje representado. Durante una semana, la policía debió custodiar el monumento para evitar actos de vandalismo. Al mismo tiempo, en los diarios locales se libró una batalla que enfrentó distintas posturas estéticas que hicieron oír por meses.

"Parece la cabeza de un gorila"⁷, decían algunos. "Es difícil concebir algo más feo, vulgar, casi repulsivo [...]", sentenciaba la nota que alcanzó a los lectores de *La Nación* el 27 de mayo, titulada "El Sarmiento de Rodin, ni realidad ni alegoría".⁸ Ese encabezado sintetizaba el conflicto: la relación del concepto de verosímil con el estudio de aspectos físicos y espirituales del personaje. Al igual que con el *Balzac*, según Rodin era el valor de verdad aquello que debía caracterizar a la figura homenajeada. Tal era su adhesión a esa premisa que, en 1911, dirigió su testamento estético a los jóvenes artistas, basado en una idea de creación sustentada sobre el vínculo entre naturaleza y verdad:

Sed verídicos, jóvenes. Sed profundamente, ferozmente verídicos. Pero esto no significa: sed vulgarmente exactos [...] El arte solo comienza con la verdad interior. Que todas vuestras formas, todos vuestros colores traduzcan sentimientos.⁹

Estas palabras lo colocaban en el centro de un debate contemporáneo que se extendería durante gran parte del siglo XX: la definición de realismo y su relación con el concepto clásico de mimesis.

⁶ Con este mismo procedimiento, Rodin había ejecutado el conjunto de *Los burgueses de Calais* (1889).

⁷ s/a, "Sarmiento y su estatua. Rodin y sus críticos", *Revista Técnica*, junio de 1900.

⁸ s/a, "El Sarmiento de Rodin, ni realidad ni alegoría", *La Nación*, 27 de mayo de 1900.

⁹ Auguste Rodin, "Testamento artístico", en Paul Gsell (Comp.), *Auguste Rodin. El arte. Conversaciones reunidas por Paul Gsell*, Buenos Aires, El Ateneo, 1955, p. 28.

Auguste Rodin,
La puerta del infierno.
Fotografía: Jean de Calan.
Musée Rodin, París.



El proyecto inconcluso

Si existe un espacio que define el carácter experimental de Rodin es su gran proyecto inconcluso: *La puerta del infierno*. En 1880, el gobierno francés le encargó una puerta en bronce con relieves para un futuro Museo de Artes Decorativas. Elaboró esta idea durante los siguientes años modelando más de doscientas figuras, inspirado en el infierno de la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri. El museo nunca se inauguró y la puerta continuó como un desafío propio, para el que ensayó hasta el infinito las figuras que la habitaban. En muchos casos las amplió hasta transformarlas en obras independientes, como en *La Tierra y la Luna*, *El beso*, *El pensador* o *Amor Fugit*. Por el carácter individual que fueron adquiriendo, el Museo Nacional de Bellas Artes reúne una serie de piezas relacionadas con *La puerta del infierno*.

Los condenados creados por Rodin para este proyecto emergen desesperados entre las llamas del infierno y se funden entre sí, bajo el tormento de sus propios pecados, como ocurre en *La lujuria y la avaricia*. Según la especialista Antoinette Le Normand-Romain, es posible que el artista tuviese como fuente el poema escrito por Victor Hugo en 1836 “Después de una lectura de Dante”, donde se refiere a “[...] la lujuria inmunda y la avaricia infame”,¹⁰ pero también el tránsito del florentino por el segundo círculo del infierno está dedicado a la lujuria y a aquellos personajes que impusieron su deseo sobre la razón.

El tema del amor prohibido y el castigo eterno prevalece en estas figuras como *Amor Fugit*, donde los amantes son arrojados a las llamas del infierno por la lujuria de la mujer. A la vez, estas obras guardan una estrecha relación con los versos de *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire, que identifican el erotismo femenino con la idea del mal, en que Rodin se basó para realizar una serie de ilustraciones. En general, en la puerta bocetó ideas similares: el erotismo ligado a la idea de la muerte, la expresión dramática y culpable del cuerpo desnudo, y el destino fatal de la condición humana.

De ese modo, Rodin excede los límites del naturalismo y se adentra en el estudio de los sentimientos, las emociones y las maneras de expresarlos en la escultura. El interés por el cuerpo en movimiento, por los instantes de inestabilidad o los momentos de transformación lo apartan del análisis de la realidad y lo acercan a los planteos que, contemporáneamente, proclamaban los simbolistas. Como ningún otro trabajo, *La puerta del infierno* se vincula a este movimiento y sus incursiones en los terrenos de lo inmaterial y la subjetividad. Y lo hace a través de la demonización de la figura femenina, otro de los temas dilectos del simbolismo.

Según Le Normand-Romain, en la exposición de 1900, Rodin expuso *La lujuria y la avaricia* con el nombre de *El juicio final*.¹¹ En efecto, la relación con la obra de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel se vuelve evidente al observar el tratamiento de los rostros y las contorsiones de las figuras. El florentino, máximo referente artístico para Rodin, había retratado a su vez, de manera vertical, el fin de los tiempos en una pared de la capilla. Pero la puerta también puede oficiar como la contraparte de otro gran proyecto del Renacimiento: la *Puerta del paraíso* que Lorenzo Ghiberti realizó para el baptisterio de la Catedral de Florencia entre 1425 y 1452, y a la que tanto Miguel Ángel como Giorgio Vasari se refirieron como la quintaesencia del arte.

Si en este trabajo Ghiberti ponía en imagen los postulados de armonía y espacio que abrieron el camino para el arte renacentista y los nuevos preceptos de la representación basada en la razón y la objetividad, la puerta de Rodin bien podría cerrar ese camino de cuatrocientos años con una propuesta que desestabiliza varias de aquellas consignas al concentrarse en la fuerza desenfrenada de las pasiones subjetivas.

Pero, sin duda, es *El pensador* –uno de cuyos ejemplares se ubica hoy en la Plaza del Congreso de Buenos Aires– al que el maestro francés otorgó un lugar de privilegio en su producción y al que asoció a la idea de inspiración. El acto de creación como una operación eminentemente intelectual. Este interés se refleja en su voluntad de que la escultura fuese ubicada a los pies de su tumba en Meudon, donde aún hoy puede visitarse. En un principio, la obra estuvo dedicada a Dante Alighieri, a quien Rodin representó en pleno acto de inspiración para *La puerta del infierno*. Luego, la independizó del grupo e ideó otro pensador, al que se refirió como “[...] un hombre desnudo, su puño sobre el mentón, él soñando. El pensamiento fértil se elabora lentamente por sí mismo dentro de su cerebro. No es más un soñador, es un creador”.¹²

Rodin y el Bellas Artes

Junto con esta exposición, que celebra al escultor francés, se edita un catálogo que reúne colaboraciones del equipo del Museo Nacional de Bellas Artes y de especialistas en arte y cultura del siglo XIX, con el objetivo de enfatizar la relación de Rodin con la Argentina. Además del texto curatorial, siete ensayos revisan este vínculo partiendo de distintos abordajes y perspectivas.

Desde hace varios años, el equipo del Área de Investigación del Museo ha dedicado parte de sus trabajos a indagar sobre los momentos fundantes de la institución, en especial, en la figura de Eduardo

¹⁰ Antoinette Le Normand-Romain, “La avaricia y la lujuria”, en *Rodin en Buenos Aires* [cat. exp.], Buenos Aires, Fundación Antorchas, Museo Nacional de Bellas Artes, 2001, p. 20.

¹¹ Ibíd.

¹² Texto extraído de una carta de Auguste Rodin al crítico Marcel Adam publicada en el periódico *Gil Blas* el 7 de julio de 1904. Recogido en Albert E. Elsen, *Rodin's Gates of Hell*, Minneapolis, Editorial de la Universidad de Minnesota, 1960, p. 96.

Schiaffino y el círculo de intelectuales y artistas que moldearon el perfil cultural que definió el país hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX. La catalogación completa del archivo, en guarda en el Área de Documentación y Registro, y las investigaciones que posibilitó su ordenamiento han echado luz sobre varios de estos temas.

Esta labor hace posible hoy un aporte fundamental para la presente publicación, centrado en el minucioso relato de la relación de Rodin con el primer director del Museo. Patricia Corsani y Paola Melgarejo, integrantes del Área de Investigación, elaboraron un texto conjunto que muestra el modo en que la presencia de un artista como Rodin no solo contribuye a comprender las elecciones estéticas que marcaron el rumbo de la institución, sino que también permite vincularlas al proyecto de museo y la visión moderna que caracterizan a un gestor como Schiaffino.

Este trabajo se completa con una exhaustiva cronología, a cargo de Ana Giese, miembro del mismo equipo, que da cuenta del lugar preeminentes que ocupa Rodin tanto en la historia del Museo y sus exposiciones como en la formación de su acervo.

Por su parte, Ángel Navarro se centra en la obra gráfica del autor francés. Para esto, analiza las tres acuarelas que posee el Bellas Artes, compuestas en un período donde es posible observar los cambios que se producen en sus dibujos.

A través del estudio de la representación del cuerpo y de las transformaciones en la concepción del género del desnudo en las bellas artes, Pablo de Monte traza un recorrido por los factores que renovaron la manera de ver y practicar el arte, y que, además, llevaron a la ruptura con el canon idealizado del clasicismo, dominante en la escena artística de la época.

La aceptación de Rodin como un artista renovador tiene un fuerte anclaje en la imagen que construían los medios masivos de comunicación, que el escultor supo manipular con astucia. A propósito de este tema, María Isabel Baldasarre detalla los distintos elementos que contribuyeron a edificar y publicitar al personaje en tanto artista moderno y su asociación indiscutible con el concepto del "artista genio".

María Teresa Constantin se aparta de las piezas situadas en el marco de las instituciones y sale del museo para concentrar su trabajo alrededor de las dos obras de Rodin emplazadas en el espacio público de la Ciudad de Buenos Aires: *El pensador* y el *Monumento a Domingo Faustino Sarmiento*, el único solicitado a su autor por un país americano. Desde esta mirada, reflexiona sobre la dimensión social de los monumentos y los modos en que la sociedad se vincula con este tipo de imágenes. Ambas piezas, que transitan nuestra historia, han redefinido –según los contextos sociales, culturales y políticos– su vínculo con los argentinos.

En los primeros años del siglo XX, un grupo de noveles escultores locales se sintieron atraídos por las propuestas estéticas de Rodin, cuya producción conocieron en sus viajes de formación a Europa o cuando sus primeras piezas llegaron al país. El texto de Érika Loiácono se detiene en la relación de estos artistas con las innovaciones de Rodin, así como en el impacto que sus ideas tuvieron sobre el trabajo de los autores locales.

El gusto por el arte francés puede rastrearse hasta los momentos fundantes y los primeros decenios de vida de nuestro Museo. El *racconto* de Paula Casajús, responsable del Área de Documentación y Registro, explora el lugar que afianzó Rodin en la década de 1930, cuando el Bellas Artes le dedicó una muestra retrospectiva integrada por obras de acervos públicos y privados.

El caso Rodin en el Museo Nacional de Bellas Artes es modélico, ya que la temprana presencia del francés en sus salas permite entender los objetivos y las ambiciones que guiaron a los promotores que formaron el acervo institucional, así como los de aquellos coleccionistas que, con el tiempo, realizaron donaciones que incidieron de manera determinante en la identidad de la colección. Entre estas, se destacan las de Antonio Santamarina y su sobrina Mercedes, quienes, entre 1970 y 1975, donaron parte de sus importantes colecciones: las dieciocho obras del escultor que incluyen sus legados lo transforman en uno de los protagonistas indiscutidos del Bellas Artes. Así, las casi treinta piezas de Rodin que suma la institución ayudan a consolidar un conjunto que posiciona la colección de arte francés decimonónico como la más importante de América Latina, un factor sustentado no tanto por la cantidad, sino por la alta calidad de las obras.

El centenario del fallecimiento del artista permite repensar el papel de Rodin en la promoción del proyecto modernizador del siglo XIX en la Argentina. Pero, a la vez, se presenta como una oportunidad para poner en valor y difundir la colección Rodin. Con este expreso propósito, se impulsaron nuevas tomas de este grupo de piezas único. De este modo, las cuidadas fotografías realizadas por Matías Iésari se suman a la propuesta visual pensada para la publicación por Alejandro de Ilzarbe.

Con la muestra y su catálogo, el Museo Nacional de Bellas Artes se une a la red internacional de instituciones que, a través de su patrimonio, llevan adelante un programa común de actividades para celebrar a una figura central de la historia del arte.

La Terre et la Lune

La Tierra y la Luna

(1898), 1904

Mármol

133 × 97 × 87 cm











Tête monumentale de Balzac
Balzac, tête monumentale
Cabeza monumental de Balzac
(ca. 1894), 1926
Bronce
49 × 46 × 42 cm











**Tête de Balzac, Balzac,
avant-dernière étude por la tête**
**Cabeza de Balzac, Balzac,
penúltimo estudio de cabeza**
ca. 1895-1896
Yeso
20 × 19 × 19 cm



L'avarice et la luxure
La avaricia y la lujuria
ca. 1887
Bronce
20 × 53 × 44 cm











**De París a Buenos Aires
Auguste Rodin, Eduardo Schiaffino
y el Museo Nacional de Bellas Artes**

**Patricia V. Corsani
Paola Melgarejo**

Primeros encuentros en París

Eduardo Schiaffino, el primer director del Museo Nacional de Bellas Artes, se acercó a la obra de Auguste Rodin a mediados de la década del 80, cuando era un estudiante de bellas artes instalado en París, la meca del arte de entonces. Fue en la Ciudad Luz donde se formó como pintor, a partir de su encuentro con artistas y maestros franceses como Raphaël Collin y Pierre Puvis de Chavannes, y dio forma a sus propias ideas en los cursos teóricos de la Escuela de Bellas Artes, en particular, desde las teorías de Hippolyte Taine y Giorgio Vasari. Los primeros textos de Schiaffino datan de esta época, y dejan ver este encuentro de ideas y prácticas, que lo llevaron a pensar el arte moderno dentro de parámetros de belleza y armonía. Sin embargo, una figura como Rodin lo enfrentó a formas expresivas que no se correspondían con el orden estético exigido a sus contemporáneos, por lo que valoró al escultor como un artista cuya creación era de una "humanidad alucinante".¹

Schiaffino llegó a París en marzo de 1884 (su estancia se prolongó hasta 1891).² Con 26 años, recorrió la ciudad por primera vez. Allí fue testigo de la nueva urbanización y de los atractivos espacios de sociabilidad parisinos, como un dandi educado y correcto, propenso a visitar los lugares consagrados del arte, entre ellos, el Salón Nacional y los museos del Louvre y de Luxemburgo (al que llamó "templo exclusivo de arte moderno").³ En ese ambiente, sintió que solo París podía acercarlo al arte contemporáneo e instaló su taller en Montparnasse durante los siguientes años. Reconoció en Puvis de Chavannes a su maestro, un pintor que no imitaba la naturaleza, sino que la reformulaba con planteos de su propia época, dentro de composiciones caracterizadas por el orden y la claridad.⁴ En 1884, se reiteran en sus crónicas y cartas las menciones a Puvis (a quien frecuentó con asiduidad en su taller)⁵, junto con otros pintores modernos, en especial artistas que respetaban las "bellas formas",⁶ como Collin (su maestro en la Academia Colarossi) y Jean-Paul Laurens.

En la década del 80, mientras Schiaffino se asombraba de las novedades parisinas, Rodin daba su propia batalla por el arte moderno. En forma paulatina, comenzaba el reconocimiento por parte del Estado francés, con importantes encargos como *La puerta del infierno* (1880) y el *Monumento de los burgueses de Calais* (1884), obras que le permitieron experimentar con numerosas figuras a pequeña escala, dramáticas, eróticas y expresivas. Aunque demoró años en concluir las –rehizo los modelos una y otra vez–, en el proceso se fue transformando en un artista de fama y prestigio, y el enorme taller en

la rue de l'Université 182, depósito de mármol estatal, empezó a ser visitado por artistas y personalidades públicas.

En agosto de 1886, el nombre de Rodin aparece por primera vez en las crónicas que Schiaffino escribió desde París, en una única oración y con un único adjetivo, el de artista "genio" (calificativo que también usó para Jean-François Millet y Puvis de Chavannes).⁷ Por entonces, una obra del escultor, *La edad de bronce*, ya estaba instalada en los jardines del Museo de Luxemburgo, del que Schiaffino era *habitué*.⁸ Fue el año en que la Galería Georges Petit, un espacio lujoso y atractivo en el número 8 de la rue de Sèze, en pleno corazón de la ciudad, empezó a exhibir esculturas de Rodin en muestras como la *Exposición Internacional de Pintura y Escultura*, de la que participó junto a Claude Monet y Pierre-Auguste Renoir, entre otros, cuando presentó *El beso* en bronce, en pequeña escala. En 1887, volvió a exponer allí con estos artistas, lo que ejemplifica la cercanía estética que el escultor encontraba en los pintores modernos. En ambas ocasiones, mostró los personajes de *La puerta del infierno* y de *Los burgueses de Calais*, versiones pequeñas en bronce y yeso.

Aunque se desconoce si Schiaffino visitó estas muestras en la Galería Georges Petit, que tuvieron gran repercusión, vio obras de Rodin en esta época, en dos exposiciones realizadas en 1888 y 1889. No hay datos sobre la muestra de 1888 (tal vez se trate de la referida a la Sociedad de Artistas Franceses o de la exposición de dibujos y manuscritos de Victor Hugo, destinada a juntar fondos para el monumento a cargo de Rodin). Sin embargo, sí los hay en relación con la paradigmática exhibición *Claude Monet-A. Rodin*, de 1889, donde el escultor presentó 36 piezas, la mayor cantidad que había exhibido hasta entonces, como *El pensador*, en pequeña escala, y la maqueta de *Los burgueses de Calais*.⁹ Si bien Schiaffino no dio lugar en sus crónicas a las 145 pinturas de Monet, en cambio escribió apasionadamente sobre la producción de Rodin, describiendo los cuerpos arrebatados y eróticos de factura vibrante que tenían "el don del movimiento".¹⁰ Observó fascinado los mármoles dotados de "vida" y "expresión" y, al recordar la muestra unos años más tarde, su propia escritura parece contagiada de sensualidad: *El ídolo eterno* era descripto como un grupo voluptuoso y apasionado; *Danaide*, un cuerpo desplomado, "agonizando de fatiga"; la *Cariátide con piedra*, una mujer abrumada bajo el peso de una roca, *El pensamiento*, el rostro de una mujer que surgía "aprisionado hasta el cuello".¹¹ Lo que más llamó su atención fue la técnica utilizada, los contrastes de factura, la carne cincelada y pulida, y todo lo accesorio trabajado con destacada rugosidad,

¹ Eduardo Schiaffino, "Auguste Rodin. El hombre y la obra", Buenos Aires, *La Nación*, 24 de mayo de 1900, p. 3, c. 1-7.

² Para un estudio sobre la formación de Schiaffino en París, véase Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

³ Eduardo Schiaffino, "París artístico. Correspondencias de Eduardo Schiaffino", *El Diario*, 29 de abril de 1884. Citado en Laura Malosetti Costa, *Cuadros de viaje: artistas argentinos en Europa y Estados Unidos 1880-1910*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 102.

⁴ Sobre estas ideas, véase Eduardo Schiaffino, "Evoluciones de la estética", *Sud América*, 28 de agosto de 1886. Citado en Laura Malosetti Costa, *op. cit.*, pp. 186-187.

⁵ Véase Eduardo Schiaffino, "Pierre Puvis de Chavannes", *El Tiempo*, 27 de octubre de 1898. Fondo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁶ Eduardo Schiaffino, "París artístico. Correspondencias de Eduardo Schiaffino", *op. cit.*, p. 103.

⁷ Eduardo Schiaffino, "Evoluciones de la estética", *Sud América*, 28 de agosto de 1886. Citado en Laura Malosetti Costa, *op. cit.*, p. 193.

⁸ Schiaffino admiró el "cuerpo armonioso", la "forma perfecta" y la "atlética esbeltez" de *La edad de bronce*. En Eduardo Schiaffino, "Auguste Rodin. El hombre y la obra", art. cit.

⁹ Gustave Geffroy y Octave Mirbeau, *Claude Monet. A. Rodin*, París, Georges Petit, 1889.

¹⁰ Eduardo Schiaffino, "Auguste Rodin. El hombre y la obra", art. cit.

¹¹ Ibíd.

que acentuaba la idea de cuerpos emergiendo de las piedras. Es probable que, en esta exposición, Schiaffino también haya visto *Eva*, en bronce, que tiempo después recordó en ocasión de una visita a Rodin.¹² Aceptaba a un artista que llevaba la fuerza emocional a su máxima tensión, mientras reclamaba a otros pintores y escultores contemporáneos un arte que no fuera “tan exclusivamente expresivo que deje de ser correcto”¹³

También en 1889 se llevó a cabo la Exposición Universal en París, en conmemoración del Centenario de la Revolución Francesa. Visitada por veinticinco millones de personas durante seis meses, allí Rodin solo exhibió un grupo pequeño de obras, ya que le resultaba más importante el compromiso asumido con la muestra en Georges Petit. En el Palacio de Bellas Artes, expuso *San Juan Bautista* y *La edad de bronce*, ambas prestadas por el Museo de Luxemburgo, además de cuatro bustos, y uno de *Los burgueses de Calais*, de yeso. Pero no llegó a tiempo con el encargo del Estado, *El beso*, de gran tamaño, ni logró terminar *La puerta del infierno* para esta ocasión, como era su deseo. En esta muestra, Schiaffino pudo incorporar un bagaje visual interesante sobre Rodin, dado que también él, como uno de los artistas locales del Pabellón Argentino, presentó obra, y ganó una medalla de bronce por su pintura *Reposo*,¹⁴ un desnudo cuya estética se relaciona con las pinturas de su maestro, Puvis de Chavannes.

Si bien no puede establecerse si Schiaffino conoció personalmente al escultor en su época de formación, estos ejemplos evidencian que accedió a su obra de primera mano. Fue un impulso para los siguientes años, cuando generó un vínculo con Rodin a través de cartas y visitas a su taller, que dieron resultados concretos. Buenos Aires se transformó en la ciudad pionera en América en contar con esculturas del maestro francés, no solo en el espacio público, sino también en un ámbito museístico como el Bellas Artes.

¹² Eduardo Schiaffino, “La casa de Rodin”, manuscrito datado: ca. 1906, reproducido en AA. VV., *Rodin en Buenos Aires*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes- Fundación Antorchas, 2001, p. 58.¹³ Eduardo Schiaffino, “Evoluciones de la estética”, op. cit. Citado en Laura Malosetti Costa, op. cit., pp. 186-187.

¹⁴ Inv. 1909, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁵ Eduardo Schiaffino, “Auguste Rodin. El monumento de Sarmiento”, Buenos Aires, *La Nación*, 25 de mayo de 1900, p. 3, c. 5-7.

¹⁶ A través de la Ley Nacional nº 2540, del 11 de septiembre de 1889.

¹⁷ María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte, Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, EDHASA, 2006, p. 167.

¹⁸ María Teresa Constantín y Florencia M. Galesio, “El monumento conmemorativo en el cambio de siglo. Rodin, Bourdelle y la tradición francesa en Buenos Aires”, en AA. VV., *Rodin en Buenos Aires*, op. cit.

adquirir obras del escultor más famoso de aquel tiempo. Ya como director del Museo Nacional de Bellas Artes –a su cargo desde 1895–, intentó comprar algunas piezas para la institución y para la ciudad de Buenos Aires, y en distintas instancias, negoció con el escultor o con sus allegados para conseguir estos propósitos. Es el caso del monumento en honor a Domingo Faustino Sarmiento que impulsó el gobierno argentino en 1889,¹⁶ con Aristóbulo del Valle al frente de la subcomisión artística, a quien Schiaffino conocía desde su época de estudiante y que, además, era su amigo.¹⁷ En este caso, Schiaffino cumplió el rol de un “asesor externo”, recomendó a Rodin para la obra y aportó información sobre su producción, que Del Valle incorporó en sus sugerencias para la realización de la escultura.

Con el impulso de Schiaffino, el encargo para el monumento a Sarmiento recayó en Rodin, en 1894. Este pedido se concretó cuando el escultor ya estaba trabajando en el monumento a Honoré de Balzac, un yeso que presentó, en 1898, en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de París. Ambas obras, el *Sarmiento* y el *Balzac*, resultaron de las esculturas más controvertidas: fueron compuestas en un período en que exploraba nuevos caminos en la presentación de la anatomía que lo instalaban en el eje de artista moderno, no exento de polémicas. El *Balzac* fue rechazado por el propio comitente (la Sociedad de Escritores), y la recepción de la obra por el público y los críticos fue negativa: no reconocieron la figura del novelista, que lucía una larga bata, con un rostro que presentaba los rasgos de su personalidad. Miguel Cané, ministro plenipotenciario de la Argentina en la Ciudad Luz y quien se ocupó de los avances del *Sarmiento* directamente con el escultor entre 1896 y 1898,¹⁸ mantenía contacto fluido con Schiaffino, y quizás lo puso al tanto sobre las críticas al *Balzac*. Pronto, Schiaffino debió tomar postura frente a estos trabajos, que llevaban los rasgos expresivos más allá de lo que él mismo aceptaba en otros artistas contemporáneos.

El año 1900 fue clave en la vida de Rodin. En paralelo a la Exposición Universal en París, se presentó su primera muestra individual, que reunió ciento cincuenta esculturas y sus dibujos eróticos en un pabellón construido para la ocasión en la Place de l’Alma. Fue un hecho de repercusión inusual: el público asistió masivamente y logró impulso a nivel internacional. Fue ese mismo año cuando el *Monumento a Sarmiento* llegó a la Argentina. La obra arribó en abril y, desde los días previos a la inauguración, el 25 de mayo, en el Parque Tres de Febrero, Schiaffino demostró su apoyo, iniciando lo que llamó la “Campaña Rodin Sarmiento”. Incluso tiempo después recordaría: “Amén de rumores adversos a la interpretación de Rodin, divulgados por personas expectables que habían tenido acceso al estudio del maestro durante la ejecución de

Izquierda. "El hombre y la obra", artículo ilustrado por Augusto Ballerini, *La Nación*, 24 de mayo de 1900, p. 3.

Derecha. Ilustración firmada por Demócrita (Eduardo Sojo), *Revista La Mujer*, 22 de junio de 1900, a. II, n° 21, s. p.



¹⁹ Eduardo Schiaffino, *Recodos en el sendero*, Buenos Aires, El Elefante Blanco, 1999, p. 70.

²⁰ El 24 de mayo, se publicó en el periódico el artículo "Auguste Rodin. El hombre y la obra" y el 25, "El monumento de Sarmiento. La representación individual en la estatuaria monumental. El *Balzac* y el *Sarmiento de Rodin*", que ponía en relación la estética de dos de las obras más polémicas del escultor. Véase Marina Aguirre y Raúl Piccioni, "Eduardo Schiaffino y el monito tití del Parque 3 de Febrero, o la introducción de una estética moderna en la empresa monumental moderna", en *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina*, Buenos Aires, CAIA-El Jilguero, 1998.

²¹ Véase Augusto Ballerini, "Cartas a Eduardo Schiaffino". Datadas: 30 de mayo, 2 y 30 de junio de 1900.

²² Eduardo Schiaffino, *Recodos en el sendero*, op. cit., p. 72.

²³ Ibid.

²⁴ Marina Aguirre y Raúl Piccioni, op. cit.

la obra, hicieron que en la mañana de la inauguración hubiera excesiva nerviosidad en la densa muchedumbre congregada para presenciar la ceremonia".¹⁹

En su rol principal de asesor para elegir al artista, Schiaffino –quien fue blanco de las críticas– se puso al frente de la defensa del monumento y de su autor, cuestión desarrollada en algunos artículos, los primeros publicados en *La Nación* el 24 de mayo y el día de la inauguración, el 25 de mayo.²⁰ El primer artículo estaba acompañado por cinco dibujos a pluma firmados por Augusto Ballerini, posiblemente tomados de fotografías o grabados.²¹ Se trataba del retrato de la escritora chilena (y esposa de un embajador de aquel país que cumplió funciones en la Argentina) Louise Lynch de Morla Vicuña, el busto de Victor Hugo, *El beso*, que ocupaba el lugar central, un *Burgués de Calais*, *la Idea*, todas obras de los años 80 y comienzos de los 90. En el segundo artículo, Schiaffino hacía referencia al caso *Balzac* y a las discusiones surgidas en torno a esta pieza que, sin embargo, no había llegado a ver personalmente. Poco después, envió a Rodin estos artículos por intermedio de un amigo, el escultor francés Louis Rauner, discípulo de Alexandre Falguière, que había visitado el monumento en Buenos Aires.²² En estos escritos, Schiaffino presentaba a Rodin a través de sus maestros, Antoine-Louis Barye y Albert-Ernest Carrier Belleuse, sobre todo

del segundo, ya conocido en Buenos Aires por el monumento ecuestre dedicado al general Manuel Belgrano y el funerario del general José de San Martín, ubicado en la Catedral. Con este anclaje en autores reconocidos por los porteños, el artículo ponía el acento en el esfuerzo de Rodin para ser aceptado en su medio y lograr exponer en la galería parisina Georges Petit.²³ En un período en que los monumentos públicos en la Argentina todavía eran escasos y de prolongada concreción, Schiaffino introducía en el debate a Rodin como un artista con una visión moderna de la escultura centrada en la expresividad y el movimiento de la figura humana, una representación alejada de los postulados académicos aferrados al clasicismo. Al mismo tiempo, daba información sobre el artista y lo ponía en relación con otros renovadores en pintura, entre ellos, Puvis de Chavannes, Edgar Degas, Jean-François Raffaëlli o Claude Monet. Por otra parte, esta defensa en el periódico tenía por objetivo justificar ante el lector su propio criterio al hacer la recomendación. Además, caía en una contradicción al proponer a un artista francés para llevar a cabo la figura de Domingo Faustino Sarmiento y, en 1894, momento mismo del encargo a Rodin, escribir que los monumentos conmemorativos de los próceres nacionales debían ser realizados por artistas argentinos.²⁴ Tampoco desconocía que, en esos años, a la hora de encomendar un monumento, había pautas

Fotografías de esculturas de Auguste Rodin, probablemente adquiridas por Schiaffino, fecha y fotógrafo desconocidos. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.
 Arriba (de izquierda a derecha): "Juan El Bautista", "Cariátide", "Jean Paul Laurens", "Victor Hugo".
 Abajo (de izquierda a derecha): "El pensamiento", "San Juan Bautista [sic] [Busto de Jules Dalou]", "Morla Vicuña", "Henri Rochefort".



que un artista debía seguir, como el parecido con el hombre ilustre, la veracidad histórica, los detalles de vestuario y la gestualidad armónica, elementos que fueron objeto de burlas y originaron simpáticos dibujos de la particular figura sarmientina y su autor.

Ya desde entonces Schiaffino intentó adquirir alguna obra de Rodin para el Museo Nacional de Bellas Artes. En junio de 1899, le escribió una primera carta para solicitar un dibujo destinado a la institución (además del busto de Puvis de Chavannes y de algunos yesos).²⁵ No es un dato menor su interés por este dibujo porque Schiaffino daba gran importancia a esta técnica, que creía indispensable para la formación de los alumnos de bellas artes y a la que dedicó una sala en el Bon Marché hacia 1900. Por otra parte, hasta ese momento, el Museo contaba con escasas esculturas, que, en su rol de director, Schiaffino había conseguido por donación o a través de alguna compra en casas de subastas de Buenos Aires, y es probable que a esto se deba su interés por calcos de Rodin cuyo precio podría abonar con el limitado presupuesto anual, en lugar de obras en mármol o bronce. Otra de las piezas con la que insistió –sin éxito– fue el retrato de su amigo Puvis de Chavannes, una obra de 1891 presentada en el Salón Nacional de la Sociedad de Bellas Artes de París.²⁶

Además de la correspondencia, en esos años Schiaffino se mantuvo al día con la producción del artista. Así, adquirió fotografías, revistas y libros con las últimas novedades, que ampliaron sus primeras observaciones de París. Entre los primeros

materiales que reunió, se encuentran *Auguste Rodin Pris sur la Vie*, escrito o por la biógrafa y secretaria del escultor, Judith Cladel,²⁷ que Schiaffino compró en noviembre de 1903, y la revista mensual ilustrada, *L'art et le beau, Rodin*,²⁸ que había dedicado el número 12, de diciembre de 1906, al escultor francés, y que adquirió en 1907. Estas publicaciones profusamente ilustradas le permitieron expandir el universo visual iniciado en su época de estudiante con sus visitas a las exposiciones de Rodin. Al material escrito, sumó el interés por las fotografías de su producción, las diecisiete tomas de distintas obras de Rodin que obtuvo en 1903 en la Librería Espiassie de Buenos Aires (que recibía las últimas ediciones publicadas en París).²⁹ En diciembre de 1903, Schiaffino volvió a París. Ya no era un joven estudiante de bellas artes asombrado por los museos y la moderna ciudad, sino un hombre de 45 años, reconocido en el medio artístico de Buenos Aires. Había relegado su carrera como pintor para privilegiar su tarea de crítico y experto en arte. Viajaba para visitar a artistas argentinos becados en Europa, para seleccionar y embalar obras que se presentarían en la gran Exposición Universal de Saint Louis, Missouri, Estados Unidos, en su rol de organizador del envío oficial del conjunto argentino. Además, aprovechó para renovar sus contactos con artistas, galerías e instituciones francesas y adquirir piezas que completasen la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. Con un presupuesto limitado, buscaba obras de calidad a precios accesibles, por lo que priorizó grabados y dibujos de artistas

²⁵ Eduardo Schiaffino, "Carta a Auguste Rodin". Datada: 14 de junio de 1899. Citada en María Isabel Baldasarre, "Peregrinaciones al santuario del arte moderno. Obras, artistas e intelectuales de América Latina en el taller de Auguste Rodin", *Nuevo Mundo*, 6 de junio de 2017 [en línea]. Dirección URL: <https://nuevomundo.revues.org/70720#ftn32>

²⁶ Auguste Rodin, "Carta a Eduardo Schiaffino". Datada: 8 de agosto de 1899. AS, AGN.

²⁷ Nos referimos al libro de Judith Cladel, *Auguste Rodin Pris sur la Vie*, París, Éditions de la Plume, 1903, que incluye fotos del monumento a Domingo Faustino Sarmiento. En Eduardo Schiaffino, "Libros adquiridos", lista de gastos, datada: 16 de noviembre de 1903. AS, AGN.

²⁸ *L'art et le beau, Rodin*, Revista nº 2, dedicada a Rodin, sin datar. Fue comprada por Schiaffino en 1907. En Eduardo Schiaffino, "Libros. Inventario", sin datar. AS, AGN.

²⁹ Eduardo Schiaffino, "Lista de gastos". Datada: 15 de noviembre de 1903. AS, AGN.

Vista general de la sección de escultura argentina en la exposición de Saint Louis, 1904. En primer plano, Abel, de Lucio Correa Morales. Detrás y en el centro del salón: *Las pecadoras*, de Rogelio Yrurtia. A la izquierda y en el fondo, se observa *El pensador*, de Auguste Rodin, que integraba el envío francés. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.



³⁰ Halsey Cooley Ives fue el fundador de la Escuela de Bellas Artes en Saint Louis y el primer director del Museo de Bellas Artes de esa ciudad.

³¹ Eduardo Schiaffino, "Carta a Ernesto de la Cárcova". Datada: Saint Louis, 21 de abril de 1904. Fondo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes. Citado en Patricia V. Corsani, "Educar, difundir, conservar. Eduardo Schiaffino y la escultura argentina en el Museo de Bellas Artes (1895-1910)", en María Florencia Galesio, Memoria de la escultura 1895-1914, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, pp. 53-69.

³² Eduardo Schiaffino, "La exposición de San Luis. La sección argentina. Reminiscencias", La Nación, Buenos Aires, 14 de febrero de 1905, p. 4, c. 2-7. Fondo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

³³ Eduardo Schiaffino, "Libros", listado sin datar. AS, AGN. Léon Maurice Maillard, Études sur Quelques Artistes originaux.

³⁴ Auguste Rodin. Statuaire, París, H. Flouy, Librairie-Éditeur, p. 86.

³⁵ Sobre la Misión Schiaffino ver: Paola Melgarejo, "Eduardo Schiaffino curador: la Exposición Adquisiciones de 1906", en Herrera, María José (Dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta - Buenos Aires, Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011, pp. 15-28.w

contemporáneos. No compró esculturas, cuyos precios y gastos de transporte no podía afrontar, y no hay en sus cartas y papeles personales ningún contacto con Rodin durante estos meses en la Ciudad Luz.

Ya en Saint Louis, Halsey Cooley Ives,³⁰ jefe del Departamento de Bellas Artes de la exhibición internacional, lo llevó a ver el pabellón de escultura y le ofreció un espacio junto a la entrada principal, separado, solo por pilares, del conjunto de artistas franceses contemporáneos. Allí estaban las obras de Louis-Ernest Barrias, Jules Dalou, Alexandre Falguière y de Auguste Rodin, quien había enviado *El pensador*, esta vez en gran escala, realizada en 1903 (y que ya no regresó a París). Schiaffino sabía que, en ese espacio, Francia congregaba a sus mejores representantes en esta disciplina, pero confiaba en que Rogelio Yrurtia, Lucio Correa Morales, Mateo Alonso y Arturo Dresco hicieran un buen papel: "no desmerecerá en nada de las demás secciones extranjeras y americanas, aunque tenemos el honor peligroso de estar colocados al lado de Francia, puerta por medio con la probablemente principal exposición de Bellas Artes de este gran certamen".³¹ Se refería, en especial, a la obra rodiniana en la representación francesa: "En escultura tiene el admirable 'Pensador' de Rodin, destinado á dominar y resumir la visión dantesca de las pasiones humanas, y cuya audaz aproximación de gesto con 'el Pensativo', Julián de Médicis, de Miguel Ángel, no convueve la potencia formidable del coloso, abismado realmente en el pensar profundo. Esta síntesis del

pensamiento humano se instala en la memoria como alucinante esfinge".³² Una fotografía muestra claramente esta proximidad con *El pensador* destacado sobre una importante base.

Si bien era la primera vez que Schiaffino veía en directo la versión mayor de *El pensador*, la obra no le resultaba nueva. Para 1904, entre los textos monográficos sobre Rodin que había encontrado en Buenos Aires y París, estaba *Études sur Quelques Artistes originaux. Auguste Rodin Statuaire*, de Léon Maurice Maillard, editado en París en 1899.³³ En su portada, el libro incluía una ilustración de *El pensador*, replicada en el interior a través de los grabados de Auguste Léveillé, en el capítulo de la *La puerta del infierno*.³⁴

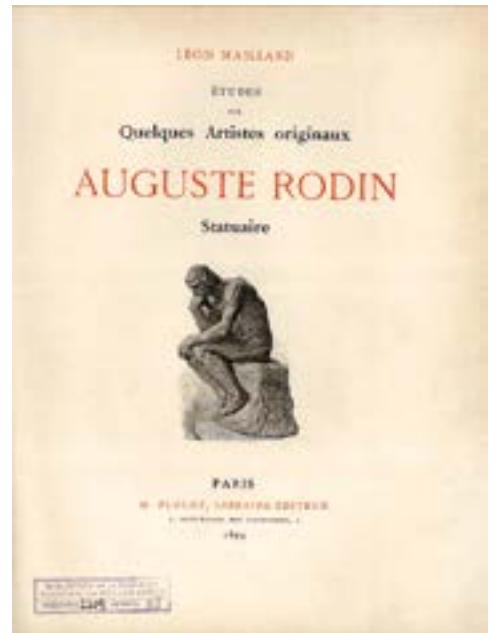
A finales de 1904, después de la gran exposición de Saint Louis, Schiaffino volvió a París para organizar los envíos de las piezas que había adquirido allí unos meses antes. Se quedó hasta marzo de 1905. A su retorno a Buenos Aires, se ocupó de exhibir las compras, para lo que alquiló nuevas salas en el Bon Marché, y comenzó a proyectar otro viaje.

La misión en París

Schiaffino regresó a París a mediados de 1906.³⁵ Se movió entre esta ciudad y otros puntos de Europa durante siete meses, hasta diciembre de 1906. No solo contaba con un mayor presupuesto para adquirir obras destinadas al Museo Nacional de Bellas Artes, sino que su viaje también serviría

Izquierda. Inauguración de *El pensador* frente al Panteón de París, 1906.
Fotografía: Ph. 00754, Marcel Hutin.
Musée Rodin, París.

Derecha. Libro comprado por Schiaffino, hoy en la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.



para comprar piezas que embellecieran plazas y paseos públicos, pues además era miembro de la comisión para adquirir esculturas en bronce o mármol adecuadas para emplazar en la ciudad.³⁶ Llegó a finales de junio y se quedó hasta octubre (con viajes cortos a otros lugares; en septiembre, por ejemplo, pasó algunos días en Florencia y en Venecia). Como el año previo, se hospedó en el elegante Hotel Terminus, frente a la moderna estación de tren Saint-Lazare, ya que estaba de paso y le convenía la cercanía con el ferrocarril que le facilitaba los traslados. Para el Museo, eligió pinturas, dibujos, grabados, esculturas, calcos, medallas, objetos decorativos y muebles de diferentes escuelas artísticas. En París, privilegió la adquisición de arte moderno, en particular de los artistas que había admirado en su juventud. Recorrió los lugares consagrados, como el Salón, y visitó a galeristas y marchantes para comprar obras de pintores ligados a la Escuela de Barbizon y al modernismo de fin de siglo, como su maestro en París, Puvis de Chavannes, de quien seleccionó un dibujo. Además, renovó el contacto con Rodin. Esta vez, *El pensador*, *La Tierra y la Luna* y *El beso* eran sus objetivos. Por entonces, el escultor tenía un importante conjunto de obras en el Luxemburgo, que Schiaffino visitaba con frecuencia (era amigo de su director, el conservador Léonce Benedite), donde pudo haber visto la obra *El beso*, en mármol, ubicada desde 1901 en la primera sala de pintura. Rodin ya era un artista con fama y prestigio mundial, con trabajo continuo tanto en su taller de la rue de l'Université como en el nuevo atelier, en Meudon.

El mes de julio de 1906 fue especial para Schiaffino. Decidido a comprar esculturas de Rodin, lo contactó a su llegada a París. El intercambio

epistolar entre él, que escribía en perfecto francés, y el escultor, a través de cartas que dictaba a sus secretarios, consolidó su amistad.³⁷ Así, Schiaffino obtuvo una entrevista en el taller, y la conversación giró en torno a la adquisición de *El pensador*, escultura que, desde abril, estaba colocada frente al Panteón de París.³⁸

Quería una réplica para la ciudad de Buenos Aires, que pagaría con el presupuesto otorgado por el municipio, y soñaba en grande: ubicarla en las escalinatas del Congreso Nacional. Se trataría de la tercera versión en bronce, porque, además de la del Panteón, estaba la que se había enviado a la exposición de Saint Louis de 1904, que permanecía en los Estados Unidos. Luego de reflexionar un instante, y "vencida la dificultad de que Rodin consintiera en repetir su obra", el maestro repuso: "Será para mí un honor que mi obra del Panteón también se erija en los dos extremos de América, en Nueva York y en Buenos Aires".³⁹ Rodin estaba feliz de aceptar el encargo⁴⁰, y así acordaron un precio de quince mil francos. Schiaffino le pidió especialmente una pátina verde semejante a la réplica del San Juan Bautista que había visto en su taller. La tercera versión de *El pensador*, bajo la inmediata dirección de Rodin, fue realizada por el mismo fundidor de la erigida en el Panteón: Alexis Rudier.

Apenas unos días después de este encuentro, Schiaffino volvió a ver al escultor, esta vez en su taller de Meudon, en las afueras de París. No sería la única vez, porque hubo frecuentes visitas a este estudio durante el año. Era el lugar donde Rodin recibía a personalidades, compradores y colecciónistas; estaba en la cima de su carrera, y tenía numerosos encargos desde Alemania, Estados Unidos, Inglaterra, Francia y Austria. Para responder a esta demanda en

³⁶ Patricia V. Corsani, "Hermosear la ciudad: Ernesto de la Cárcova y el plan de adquisición de obras de arte para los espacios públicos de Buenos Aires", en *Estudios e Investigaciones Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, nº 11, 2007, pp. 249-262.

³⁷ Musée Rodin. Dirección URL: <http://www.musee-rodin.fr/es/inicio>

³⁸ Eduardo Schiaffino, *Urbanización de Buenos Aires*, Buenos Aires, Manuel Gleizer - Editor, 1927, p. 124.

³⁹ Ibíd.

⁴⁰ Auguste Rodin, "Carta a Eduardo Schiaffino". Datada: 13 de julio de 1906. AS, AGN.

Telegrama de Auguste Rodin a Eduardo Schiaffino, del 10 de octubre de 1906, con la frase: "Lo esperaré con placer mañana domingo en Meudon hacia las tres. Rodin". AS, AGN.



aumento, cerca de cincuenta asistentes ejecutaban en mármol o en bronce los modelos que el artista preparaba. Además, Meudon le permitía aislarse de los turistas que tenían en su itinerario de viaje a París atracciones como la Torre Eiffel, además de una visita obligada a Rodin.⁴¹

El primer encuentro en Meudon fue narrado detalladamente por Schiaffino. Un telegrama confirmó la cita.⁴² Partió en auto con chofer desde París, por un camino que bordeaba el Sena, hasta dejar atrás la bulliciosa muchedumbre de la gran ciudad. Tras pasar la avenida Paul Bert y la estrecha calle de árboles, apareció frente al chalet del maestro, quien lo recibió sonriente y simpático, y cuya cabeza encanecida Schiaffino encontró similar a la del Moisés, de Miguel Ángel. Juntos recorrieron el gran taller con la idea de elegir alguna pieza para el museo argentino. En "aquel pueblo de estatuas que gesticula en silencio, nos sobrecoge y embarga",⁴³ vio obras como *Eva*, un burgués de Calais,

El eterno ídolo, *Ugolino*, que rampaba "como una fiera herida sobre sus hijos desfallecidos de hambre", y *El pensador*, en yeso, del que Rodin dijo: "Es el pensador hombre de acción, va a levantarse para actuar".⁴⁴ Vio también una versión de *Balzac*, "monolítico e informe", pero esta obra no le interesó porque, para el Bellas Artes, deseaba una réplica de *El beso*, "la más hermosa constelación del pecado de amor redimido por la muerte".⁴⁵ Sin embargo, esta elección no pudo ser satisfecha en la ocasión, tal vez porque requeriría una nueva versión en mármol y, así, optó por una pieza disponible en el taller de Meudon: *La Tierra y la Luna*, de 1904, a un precio de trece mil francos.

⁴¹ Véase AA. VV., *Rodin en Buenos Aires*, op. cit., p. 58.

⁴² Auguste Rodin, "Telegrama". Datado: París, 10 de octubre de 1906. AS, AGN.

⁴³ AA. VV., *Rodin en Buenos Aires*, op. cit., p. 58.

⁴⁴ Eduardo Schiaffino, *Urbanización de Buenos Aires*, op. cit., p. 124.

⁴⁵ AA. VV., *Rodin en Buenos Aires*, op. cit., pp. 58 y 60. ⁴⁶ J. E. Bulloz, "Carta a Schiaffino". Datada: París, 1 de agosto de 1906. AS, AGN. En esta carta, el fotógrafo se disculpa con Schiaffino y le promete enviar las imágenes a Buenos Aires.

⁴⁷ Eduardo Schiaffino, "Lista de gastos". Datada: 23 de julio de 1906. AS, AGN.

El 10 de julio de 1906 fue un hito en la historia del Museo Nacional de Bellas Artes: con la incorporación de *La Tierra y la Luna*, seleccionada por Schiaffino, se transformó en el primer museo americano en tener un mármol del artista francés. Era una pieza en consonancia con la estética que admiraba, porque su gusto no dejaba de ser clásico, y se embelesaba al describir esos cuerpos pulidos y sensuales, atrapados en la piedra rugosa y áspera. Se trata del tercer ejemplar de esta pieza de 1898, una composición de figuras ensambladas, donde pueden reconocerse dos personajes, *Andrómeda* y *La fatiga*, unidos en la nueva composición. Para difundir la noticia de esta compra, Schiaffino le pidió placas fotográficas a Jacques-Ernest Bulloz, uno de los fotógrafos de Rodin. Descontento con los negativos que le mostró, le solicitó nuevas tomas en el taller de Meudon, donde los ventanales permitían una iluminación que apreciara el claroscuro y los contrastes de la obra.⁴⁷ Este interés por las fotos de trabajos de Rodin se extendió durante los siguientes días y, en ese mes de julio, Schiaffino visitó el local de otro de los fotógrafos del escultor, Eugène Druet, a quien pagó diversas placas.⁴⁸ Solía hacer un seguimiento de todo el proceso de producción, y, en general, pedía tres imágenes de excelente calidad para evaluar cómo se avanzaba en el trabajo, que, a su vez, le permitían presentar las piezas en Buenos Aires ante eventualidades que impidiesen su exposición.

Durante los días que siguieron, Schiaffino estuvo al tanto de todos los detalles de *La Tierra y la Luna*, se encargó de los temas del embalaje y, en un nuevo encuentro con Rodin, abonó el adelanto de siete mil francos. En cambio, con *El pensador* no

El pensador, de Rodin, según una foto que Schiaffino incluyó en su libro *Urbanización de Buenos Aires*, editado en 1927, con epígrafe de su autoría.



⁴⁸ Ya al comienzo de 1907, Rodin anunciaba demoras en la fundición y en la aplicación de la pátina: “[...] tengo noticias del Señor Ministro en París, y del escultor Rodin, que ‘el Pensador’ ha sido fundido en bronce, pero que falta la pátina química”. En Eduardo Schiaffino, “Carta al Intendente Municipal Carlos T. de Alvear”. Datada: 27 de febrero de 1907. AS, AGN.

⁴⁹ Eduardo Schiaffino, “Lista de gastos”. Datada: 1906. AS, AGN.

⁵⁰ Ernesto Bosch, “Carta a Eduardo Schiaffino”. Datada: 18 de agosto de 1907. AS, AGN; “Recibo por el pago del embalaje de *El Pensador*”. Datado: París, 20 de septiembre de 1907; “Recibo por el transporte de *El Pensador*”. Datado: 17 de septiembre de 1907. AS, AGN. Rodin firmó dos recibos por el pago en cuotas de *El Pensador*. Auguste Rodin, “Recibos a Schiaffino”. Datados: París, 10 de julio de 1906 y 28 de agosto de 1907. AS, AGN. Schiaffino no estuvo de acuerdo con el embalaje de *La Tierra y la Luna* y, en pos de proteger la obra en mármol, dio directivas sobre cómo preparar las cajas para el viaje. Eduardo Schiaffino, “Carta a Auguste Rodin”. Datada: París, 26 de julio de 1906. AS, AGN.

⁵¹ Ernesto Bosch, “Carta a Eduardo Schiaffino”. Datada: 18 de agosto de 1907. AS, AGN.

tuvo la misma suerte: el lento proceso del patinado, “una cosa prolongada y delicada”, según Rodin, con la escultura a la intemperie en los jardines de Meudon, retrasaba la entrega.⁴⁸ En octubre, el director se preparaba para dejar la ciudad y la obra no estaba terminada. Un telegrama del día 10, indica que volvió a Meudon y, para finales del mes, hubo un nuevo encuentro en el taller con el fin de revisar el embalaje de *La Tierra y la Luna* y para despedirse del “querido maestro”, tal como lo llamaba en las cartas. Este compromiso personal con Rodin era propio de Schiaffino, quien también se despediría de otros amigos, los pintores Alfred Roll, Raffaëlli y Paul-Albert Besnard, como antes lo había hecho con Puvis y Collin, con los que mantuvo correspondencia desde Buenos Aires. Antes de partir, visitó el taller del fotógrafo Bulloz para obtener cuatro reproducciones de *La Tierra y la Luna* y ocho impresiones diversas del taller de Meudon.⁴⁹

Schiaffino llegó a Buenos Aires con el mayor conjunto de obras adquiridas en toda su gestión. Este regreso triunfal, sin embargo, se vio frustrado por complicaciones burocráticas y financieras que empañaron el éxito de las adquisiciones. Para diciembre de 1906, *La Tierra y la Luna* ya estaba en la Aduana, junto a un grupo de calcos elegidos durante este viaje, y se hablaba de un local en la planta baja del Congreso Nacional, que funcionaría como un anexo al Museo, para exhibir estas piezas, ya que las salas del primer piso del Bon Marché no eran aptas para recibir obras de tanto peso. Si bien

se gestionaron dos salones en el Congreso, solo llegaron a usarse como depósitos provisarios de las esculturas, hasta su desalojo al año siguiente.

Durante 1907, y recién en el mes de agosto, la pátina de *El pensador* estuvo lista en el taller de Meudon. El ministro plenipotenciario argentino en París, Ernesto Bosch, encargado del traslado de la obra a Buenos Aires, al tanto de los avances y demoras en la entrega, informó a Schiaffino, el día 18, que la escultura estaba preparada para su transporte en la casa del embalador.⁵⁰ Además, le comunicaba una excelente noticia: Rodin regalaba al Bellas Artes una réplica de *El beso* en yeso, en compensación por la obra que Schiaffino tanto deseaba y que no había podido conseguir: “[...] También se encontraba allí, un plátre del conocido grupo ‘Le baiser’ el que según me dijo el empleado de Rodin es ofrecido á título gracioso por el autor al Museo de Bellas Artes. Me imagino [sic] que tendrá noticias de este regalo por mi parte, he dado órden de que procedan a embalarlo”.⁵¹ Sin dudas su sueño había sido la versión en mármol, pero le quedaba la satisfacción de que este calco se había hecho en el propio taller del artista, bajo su dirección. Para Schiaffino, *El beso* era la obra cumbre de la escultura: “Si hay un mármol plasmado por el hombre que merezca coronar el altar genésico de la humanidad, es esa obra de amor, de fuerza y de ternura, cuya presencia estremece en nosotros las recónditas fibras nerviosas, con las que

Sala de escultura francesa en el Pabellón Argentino, segunda sede del Bellas Artes, ca. 1910. Archivo Fotográfico, Museo Nacional de Bellas Artes.



nuestra sensibilidad arraiga en lo pasado y en lo presente”,⁵² decía con énfasis. Las últimas obras en llegar a Buenos Aires fueron *El pensador* y *El beso*, que estaban embaladas en agosto de 1907 y fueron enviadas en el mismo vapor.

A finales de año, *El pensador* fue emplazada en la actual Plaza del Congreso, en los momentos previos a su reforma, cuando todavía era un espacio baldío. Con la nueva urbanización, tiempo después, la escultura quedó en el mismo lugar, pero rodeada de jardines, y el deseo de Schiaffino de verla sobre la plataforma central de la escalinata del Congreso (como se observa en el fotomontaje que realizó sobre esta ubicación ideal) se vio frustrado.⁵³ En 1927, todavía se quejaba por la colocación de la obra en esa plaza inmensa y vacía.

Por otro lado, no tuvo mejor suerte con la exhibición de *La Tierra y la Luna* en el Museo. En 1908, logró alquilar tres nuevas salas en el primer piso del Bon Marché, donde se mostraron las piezas adquiridas en Europa. Pero el enorme bloque de mármol no pudo ser trasladado, y debió conformarse con presentar en la sala XVII la foto tomada por Bulloz, que se reprodujo también en el catálogo. A los problemas edilicios, se sumaban las complicaciones con los presupuestos y, recién en 1909, consiguió saldar la deuda con Rodin al pagarle los seis mil francos restantes por esta obra, ocasión en que también envió al artista su más profundo agradecimiento por el obsequio de *El beso*. En respuesta, Rodin felicitaba a Schiaffino por

los progresos artísticos y expresaba su confianza en las decisiones del director para ubicar las esculturas de la mejor manera.⁵⁴

A fines de 1909, Schiaffino comenzó a preparar la mudanza del Museo al Pabellón Argentino, en la Plaza San Martín de Retiro. Le había adelantado a Rodin que, por fin, *La Tierra y la Luna* y *El beso* serían expuestas en un nuevo edificio. Preparó la exhibición de toda la colección: instaló la sala de escultura en la planta baja y las de pintura, en el primer piso. Superó parcialmente los problemas de iluminación, oscureció los ventanales de vitrales con cortinas y alumbró con luz eléctrica para permitir mejores contrastes. Encargó pedestales, y contrató especialistas para las pátinas y la restauración de estas piezas. *La Tierra y la Luna* fue exhibida en la planta baja, mientras que *El beso* podía verse en el primer piso, acompañando las salas de pintura, donde Schiaffino también incluyó el dibujo *Estudio de desnudo, Mujer desnuda recostada [Femme nue allongée]* (una acuarela y grafito sobre papel)⁵⁵, realizado por el maestro francés y donado ese año, 1909, por el coleccionista Ángel Roverano.⁵⁶ Luego de que Schiaffino fuera separado de su cargo como director del Museo en septiembre de 1910 y con Carlos Zuberbúler a cargo de la institución, se inauguró su nuevo edificio. Una foto de entonces muestra algunos cambios: *El beso* pasó a integrar la exhibición en la planta baja, junto a *La Tierra y la Luna* y los calcos adquiridos por Schiaffino.

⁵² Eduardo Schiaffino, *Recodos en el sendero*, op. cit., p. 61.

⁵³ Eduardo Schiaffino, *Urbanización de Buenos Aires*, op. cit.

⁵⁴ Auguste Rodin, “Carta a Schiaffino”. Datada: París, 19 de abril de 1909. AS, AGN. ⁵⁵ Inventario n° 6276, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁵⁶ Desconocemos si Schiaffino intervino de alguna manera para concretar la compra del mencionado dibujo del coleccionista, aunque el intercambio de cartas manifiesta que coincidieron en sus estadías en Europa.

Epílogo

Alejado del cargo de la dirección del Museo, y ya en sus funciones como cónsul, en mayo y junio de 1911⁵⁷, Schiaffino visitó a Rodin en su nuevo atelier, en el Hôtel Biron, un sitio señorial y de gran belleza que alquilaba desde 1908. En la sala, pudo ver los usuales fragmentos de escultura antigua que inspiraban al escultor de Meudon. "Hablamos largamente; se interesó por 'El pensador', recientemente colocado en la plaza del Congreso, y se manifestó muy satisfecho de que hubiera sido librado al público. Además, Rodin descorrió los velos de algunos bustos en mármol y otros en arcilla húmeda, entre ellos, el de Georges Clemenceau, que ejecutaba para Buenos Aires, "el viejo tributo respira, en su fealdad característica", dijo Schiaffino⁵⁸. También aprovechó para reiterar el pedido de un yeso del retrato de Puvis de Chavannes, que anhelaba desde su primer contacto con el escultor, la imagen de su querido maestro, que Rodin ofreció hacerle en bronce.

"En estos cinco años transcurridos desde que no veía a Rodin, ha envejecido un poco; con su blanca barba de padre río, y su amplitud de cariátide, parece soportar sobre los hombros el peso visible de la gloria, ahora indiscutida"⁵⁹, relataba Schiaffino, consciente del paso del tiempo. Más allá de la relación profesional, la amistad entre los dos continuó luego de que Schiaffino dejara la dirección del Bellas Artes. Tenía gran cariño por el escultor y, en adelante, estuvo atento a enviarle saludos cordiales cada fin de año y de visitarlo: "Cada vez que voy a París, no me pierdo jamás la peregrinación a vuestra morada, incluso a riesgo de molestarlo", le escribía⁶⁰.

A comienzos de agosto de 1914, se esperaba el avance de las tropas alemanas sobre la Ciudad Luz. Por entonces, Schiaffino era cónsul en Italia, en la ciudad costera de Livorno, y coincidió con Rodin, quien se trasladó a Roma buscando alejarse del conflicto armado. Desde allí, el escultor le escribió dando cuenta de la importancia del afecto entre ambos en estos "tiempos terribles"⁶¹.

En enero de 1916, ya en Meudon, volvió a agradecerle por "los votos que ud. hace por mi querida Patria, y para mí mismo", y auguró: "¡Nuestros dos países amigos marcharán juntos hacia la victoria!".⁶² Pero Rodin moriría al año siguiente, sin poder asistir al final de la violenta guerra.

La camaradería entre ambos quizá pueda resumirse en una escena de unos años antes, durante un encuentro en el taller de la rue de l'Université. La conversación giraba alrededor de la defensa de Schiaffino del Monumento a Sarmiento. "Yo no olvidaré nunca que usted defendió mi obra en Buenos Aires", le dijo Rodin, que se levantó del sillón, le estrechó las manos y afirmó, emocionado: "Mi gratitud le está empeñada".⁶³

Archivos y bibliotecas consultados

Fondo Schiaffino, Área de Documentación y Registro, Museo Nacional de Bellas Artes

Archivo Schiaffino, Departamento Documentos Escritos, Archivo General de la Nación.

Archivo de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación.

Archivos Curatoriales, Área de Investigación, Museo Nacional de Bellas Artes

Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Biblioteca Nacional: Hemeroteca Publicaciones Periódicas Antiguas; Área de Referencias

Base Payró-Diarios, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras-UBA

Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España

Traducciones del francés al español de la correspondencia entre Auguste Rodin y Eduardo Schiaffino: Silvana Varela y Eleonora Waldmann, del Museo Nacional de Bellas Artes.

⁵⁷ E.S.V. [Eduardo Schiaffino Visillac], "Salones y artistas", Buenos Aires, *La Nación*, 25 de agosto de 1911. Fondo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁵⁸ Ibid

⁵⁹ Ibid

⁶⁰ Eduardo Schiaffino, "Carta a Auguste Rodin". Datada: Dresde, 6 de enero de 1913. Citada en María Isabel Baldasarre, "Peregrinaciones al santuario del arte moderno. Obras, artistas e intelectuales de América Latina en el taller de Auguste Rodin", op. cit.

⁶¹ Auguste Rodin, "Carta a Eduardo Schiaffino". Datada: Roma, 2 de enero de 1915. AS, AGN.

⁶² Auguste Rodin, "Carta a Eduardo Schiaffino". Datada: Meudon, 10 de enero de 1916. AS, AGN.

⁶³ Eduardo Schiaffino, *Recodos en el sendero*, op. cit., p. 53.

"Carta de Augusto Rodin a
Eduardo Schiaffino". Se lee:
"Roma, 2 de enero de 1915. Señor
E. Schiaffino, Livorno. Estimado señor:
Me hizo muy feliz su carta;
le atribuyo el considerable valor
de una amistad en estos tiempos
terribles. Quiera aceptar, querido
señor, el testimonio de mis
sentimientos más distinguidos.
Auguste Rodin". AS, AGN.

Loue, 2 Janvier 1915

Monsieur E. Schiaffino
Livorno



Cher Monsieur,

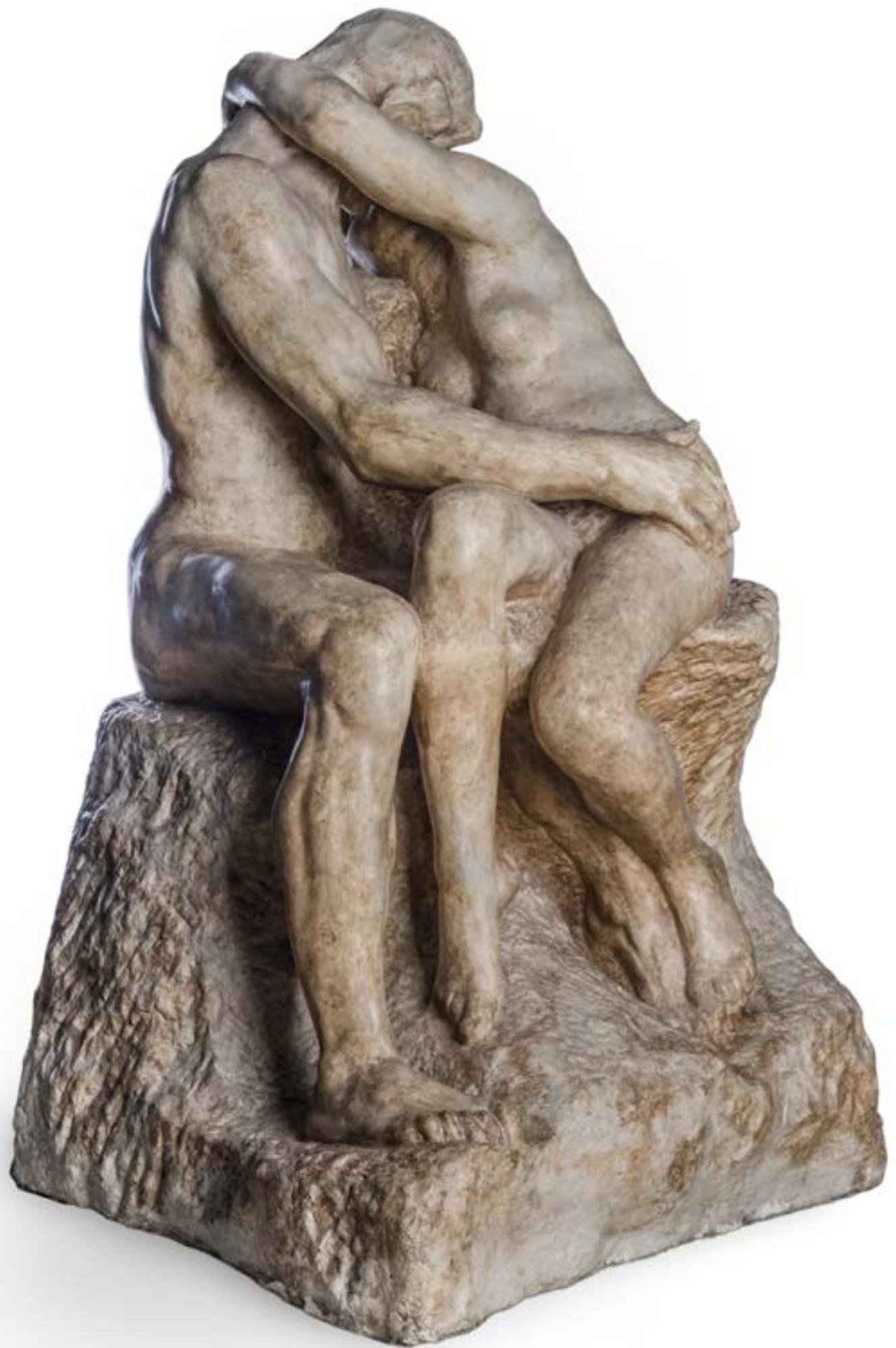
J'ai été très heureux de
vous lire, j'y attache tout
le prix d'une amitié, en ces
temps affreux!

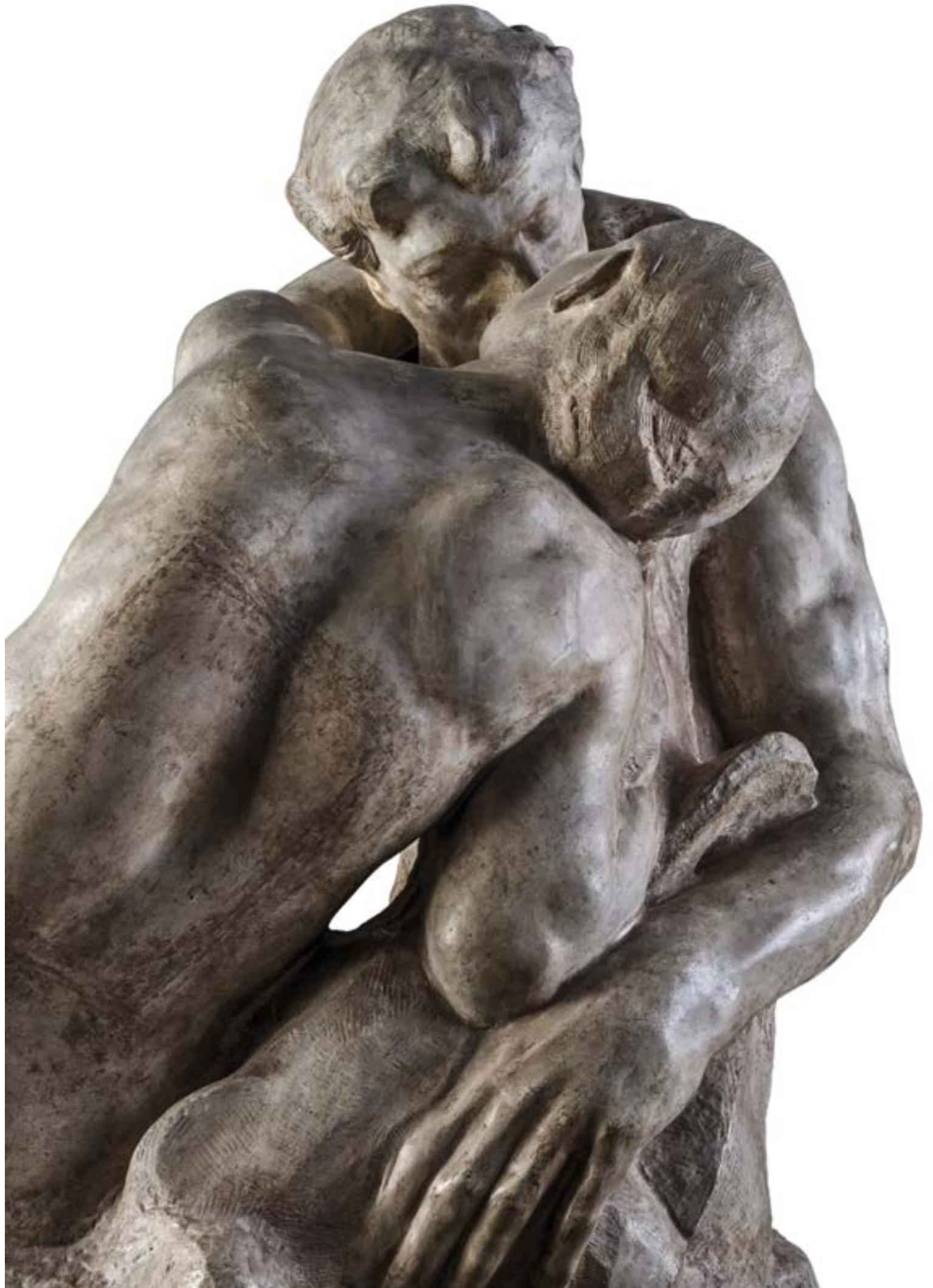
Veuillez agréer, cher Monsieur,
l'assurance de mes sentiments
très distingués

Auguste Rodin

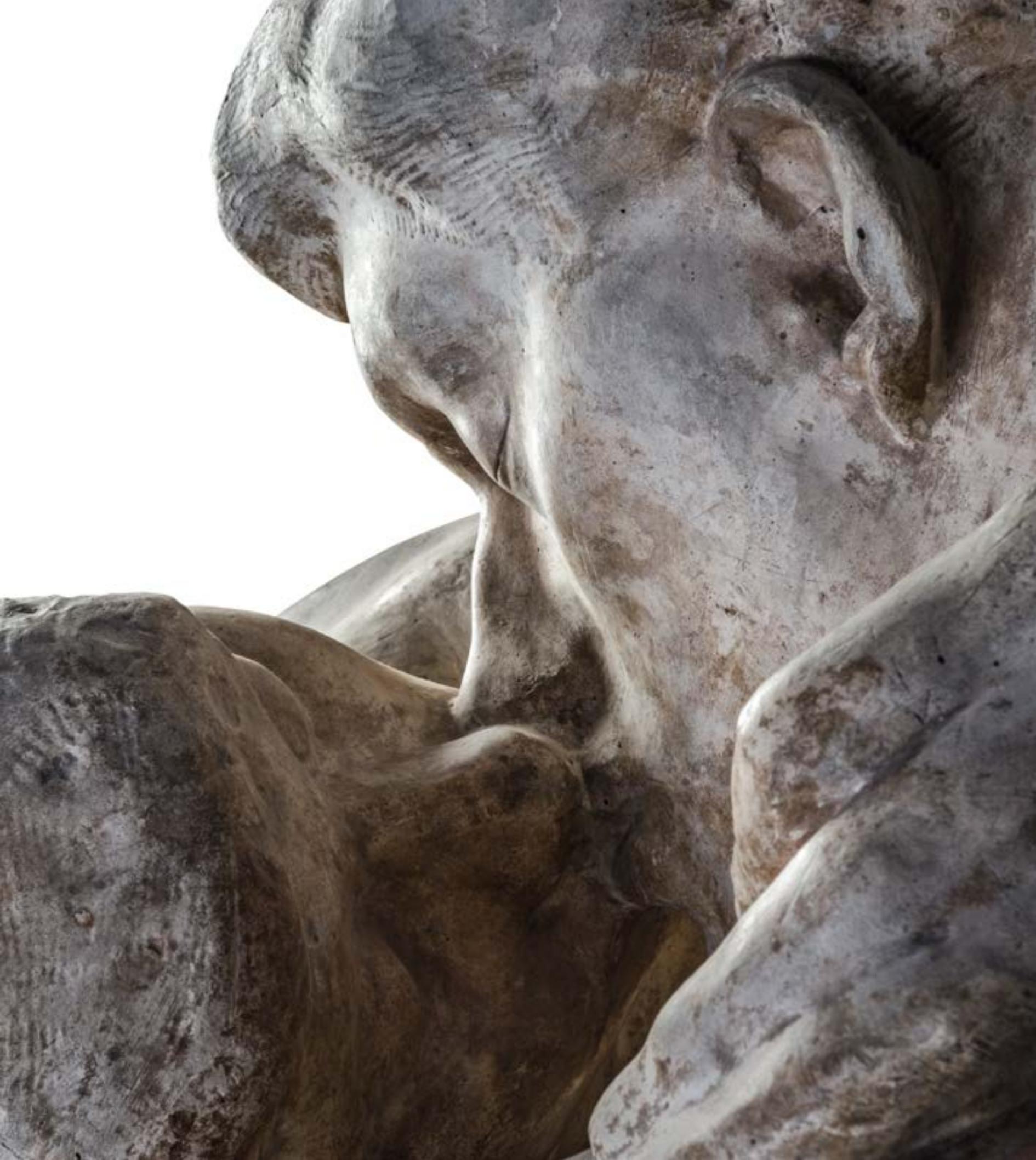
Le baiser
El beso
(ca. 1887), 1907
Yeso,
178 × 111 × 120 cm











Ève

Eva

(ca. 1883), ca. 1899-1900

Bronce

72 × 27 × 30 cm







Le Minotaure

El Minotauro

ca. 1889

Yeso

34 × 25,7 × 29 cm











El nombre de Rodin

María Isabel Baldasarre

Rodin, en su taller.

Fotografía: Dornac (Paul Marsan), de la serie *Nos contemporains chez eux*, 1898.



Una fotografía

Macizo, aplomado, sentado en extrema proximidad a la base de una escultura.¹ Con el pelo cortado a navaja y la larga barba que se extiende más allá del cuello. El saco abierto, los anteojos cuelgan sobre el chaleco abotonado que delinea una panza incipiente. La mirada serena, pero penetrante, revela la maestría en el acto del posar y en la construcción del sí. De este modo, surge Auguste Rodin en la fotografía que Dornac le tomó en los últimos años del siglo XIX.² En el fondo, se atisban los delantales de trabajo. Por detrás del escultor, un atril de madera se adivina lleno de gotas de yeso. En primer plano, un tacho, también chorreando con yeso. El mensaje es claro: se trata del artista en su ámbito "natural" –el taller– que se detiene un momento de su labor cotidiana.

Esta foto organiza así una serie con muchas otras tomadas en los dos últimos decenios de la vida de Rodin, en las que se lo ve desaliñado, con la camisa de trabajo abierta, o en su versión social, con terno o paletó cerrado hasta el cuello, a veces la cabeza cubierta con el chambergo. Cada vez más barbado, los anteojos están indefectiblemente presentes, en general descansando sobre el torso, aludiendo a la alianza fundamental del tacto y la visión en el acto de la escultura. Todo denota, como bien ha señalado Natasha Ruiz-Gómez, la conciencia de Rodin del poder de la fotografía para la construcción y la publicidad de su personaje como artista moderno.³

Dos caricaturas

La línea sinuosa y rápida de un dibujante que domina su oficio compone una barba tentacular, una cabeza cuadrada y anteojos que se encajan en las cuencas oculares debajo del ceño fruncido. No se trata de una persona, sino de un busto. Es un ser humano que ya ha logrado la gloria para ser inmortalizado en una escultura y reconocido rápidamente a través de sus rasgos característicos. Firmada por Aroun-al-Rascid para la revista satírica francesa *L'Assiette au Beurre*, esta caricatura de Rodin integra una galería de artistas publicada en 1902.⁴ Su rostro es el más sintético de todos ellos. La barba frondosa se ha transformado en sinécdote del escultor, a esta altura una celebridad. De hecho, la cuartilla que acompaña la imagen remite a estos rasgos faciales como motores creativos: "Barba que esculpe, binóculo que registra, todo es movimiento, todo es vida, todo es resurrección [...] él nos da unos bloques mal devastados y nosotros encontramos las finezas más abstrusas, un poder único, los detalles misteriosos, prestigiosos".

Una decena de años después, varios de estos atributos se repiten en la escena de taller dibujada por Abel Faivre para *Le Rire*.⁵ En ella, Rodin expresa cuánto más bello sería su modelo manco, que trata de sostener una pose imposible, si además le faltasen las dos piernas. El artista que no se amedrenta en fragmentar y tensionar al extremo el cuerpo humano es otro de los tópicos que aparecen repetidos en sus caricaturas de comienzos del siglo XX.

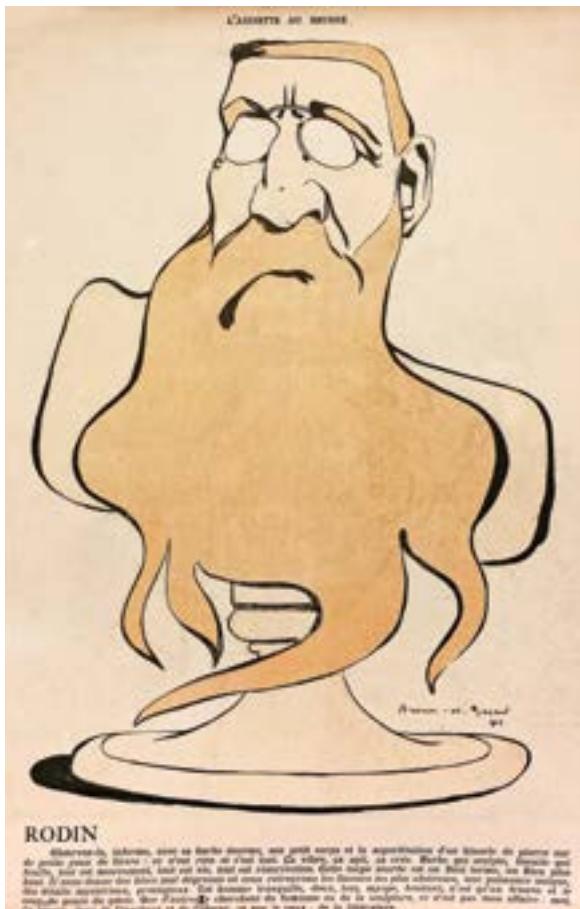
¹ En una versión sin recortar de la fotografía, se reconoce al modelo en yeso del monumento a Victor Hugo, y se observa también a un ayudante trabajando junto a la escultura.

² La imagen forma parte de *Nos contemporains chez eux*, una serie de fotografías de personajes ilustres llevada adelante por el fotógrafo Dornac [Paul Marsan] (1858-1941), entre los últimos decenios del siglo XIX y los primeros del siglo XX. La principal circulación de estas imágenes fue a través de la prensa ilustrada. Véase Marie Mallard, *Étude de la série de Dornac "Nos contemporains chez eux" 1887-1917. Personnalités et espaces de représentation*, París, Universidad de París IV, Sorbonne, 1999.

³ Natasha Ruiz-Gómez, "Auguste Rodin, Photography, and the Construction of Masculinity", en Temma Balducci, Heather Belnap Jensen y Pamela Warner (Eds.), *Interior Portraiture and Masculine Identity in France, 1780-1914*, Aldershot, Burlington, Ashgate, 2011, pp. 197-212.

⁴ Aroun-al-Rascid (seudónimo de Umberto Brunelleschi), "Rodin", *L'Assiette au Beurre*, París, nº61, Hors-série, La foire aux croutés, 1902. Los textos son de Ernest la Jeunesse. Se trató de una revista satírica, cara al anarquismo, cuya primera serie apareció entre 1901 y 1912.

Aroun-al-Rascid (seudónimo de Umberto Brunelleschi), "Rodin", *L'Assiette au Beurre*, París, 1902.



⁵ Abel Faivre, "Vers la Beauté", *Le Rire. Journal humoristique paraissant le Samedi*, a. 19, n° 512, París, 23 de noviembre de 1912. *Le Rire* comenzó a editarse en 1894 y fue la publicación satírica francesa más popular del cambio de siglo.

⁶ Dominique Viéville, *Rodin. Les métaphores du génie 1900-1917*, París, Museo Rodin-Flammarion, 2014, p. 20.

⁷ Museo de Luxemburgo, *Rodin en 1900. L'Exposition de l'Alma*, París, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001.

⁸ *Exposition de 1900. L'oeuvre de Rodin*. Prefacios de Jean-Paul Laurens, Claude Monet y A. Besnard; introducción y catalogación a cargo de Arsène Alexandre, París, Société d'Édition Artistique, 1900.

⁹ He analizado extensamente el impacto de Rodin en los latinoamericanos en mi artículo "Peregrinaciones al santuario del arte moderno. Obras, artistas e intelectuales de América Latina en el taller de Auguste Rodin", *Nuevo Mundo, Nuevos Mundos*, dossier "América en la dinámica de la cultura visual mundializada del siglo XVII al XX: circulación-intercambio-materialidad", junio de 2017. Este texto retoma algunas de las ideas allí expuestas.

Las sátiras al escultor se multiplican en la prensa desde el escándalo de su monumento a Balzac exhibido en el Salón de la Société Nationale de 1898, y se montan sobre estos rasgos físicos, depositarios de su personalidad artística: barba desparramada sobre el guardapolvo de trabajo, el gesto a la vez adusto y sereno, la magia que se oculta en sus esculturas inacabadas, esquivas al entendimiento. Se trata de un genio, que, como tal, tiene algo de impredecible y de incomprendido. Su persona pública se agiganta sobre su ser escultor, la celebridad engulle al artista de renombre.

La fama de Rodin

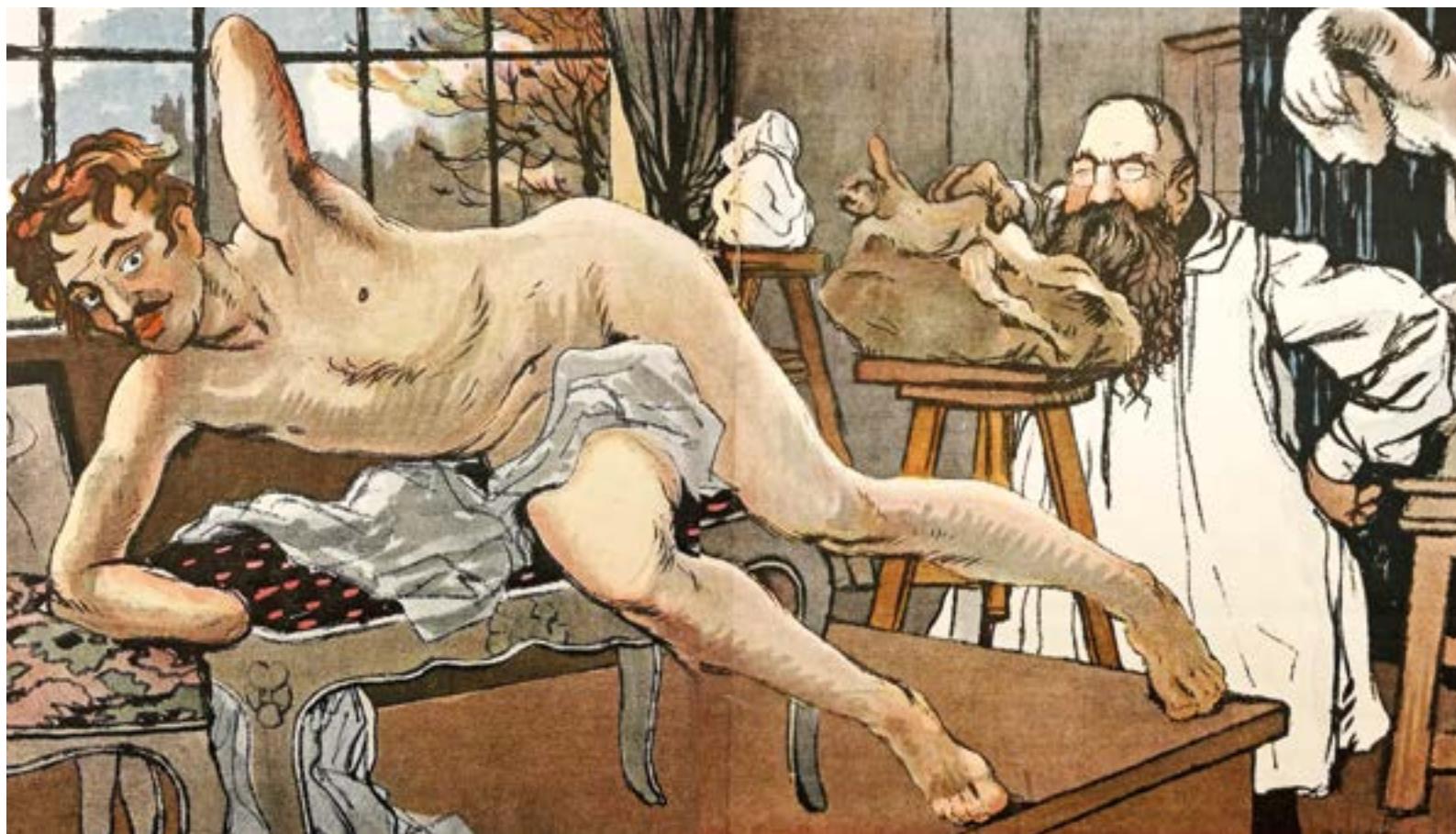
Entre los primeros años del siglo y su muerte, en 1917, Rodin fue sin duda uno de los artistas que, de manera más funcional, encarnó los ideales del "genio" moderno. La polémica de su monumento a Honoré de Balzac lo transformó en un adalid de la causa moderna, aquel que había osado desafiar los cánones de la representación monumental tradicional. Era un artista maduro, pero todavía activo y creativo, un "gran revolucionario". Tal como afirma Dominique Viéville, su obra era entonces reconocida de forma casi universal "en términos de innovación y de novedad".⁶

Su primera gran muestra retrospectiva, un *must see* en el contexto de la Exposición Universal de 1900, no hizo más que ratificar esta idea.⁷ Celebrada en el Pavillon de l'Alma, construido especialmente para tal fin y financiado por el escultor en alianza con tres banqueros, la exhibición estaba compuesta por ciento cincuenta esculturas y un gran número de dibujos.⁸ Fue visitada por personajes célebres del mundo entero. Se trató de su única exposición individual en París, un suceso comercial para el artista y su lanzamiento al ruedo internacional.

A partir de entonces, su taller de Meudon (que alquilaba desde 1893 y adquirió en 1895) y su residencia parisina en el Hôtel Biron (donde se instaló en 1908) fueron puntos de visita obligados para todo intelectual o artista, ya fuera *amateur* o profesional, que circulaba por París. Desde 1880 y hasta su muerte, el artista también conservó otro atelier en la capital francesa, próximo al Depósito de Mármoles fundado por el Ministerio de Obras Públicas de Francia, donde recibía visitas los días sábados.

El paso por estos ámbitos funcionaba como una peregrinación al santuario del arte moderno.⁹ Coleccionistas, periodistas, artistas frecuentaron al "maestro", como se lo denominaba a menudo. Los nombres de los visitantes resonaban en la prensa de la época, y se registraban verdaderos cruces de celebridades, como sucedió en marzo de 1908, cuando Rodin recibió en Meudon al rey de Inglaterra Eduardo VII. Sabemos, además, que los registros de estos visitantes eran importantes para el escultor: su archivo, guardado por el Museo Rodin, es pródigo en extractos de artículos de prensa de quienes pasaron por sus exposiciones y opinaron sobre sus obras. Los servicios provistos por las agencias de *paper clipping* estaban a la orden del día para un artista que, a medida que cimentaba su carrera, documentaba su repercusión incluso en los sitios más alejados del globo.

Cada uno de estos encuentros estaba justificado en motivos diferentes –comprar obras, hablar sobre arte, buscar su apoyo para alguna causa, entrevistarla o, simplemente, conocerlo–, pero en todos ellos es posible rastrear el carácter de respetuosa admiración que despertaba su figura a comienzos del siglo XX. Con la asistencia de sus varios secretarios personales, el viejo artista dedicaba gran tiempo y energía a la tarea de responder por escrito y recibir en su casa o en sus talleres, territorios tanto de las relaciones públicas como de su celebridad.¹⁰ Las fuentes contemporáneas transmitían su regocijo al saber el reconocimiento que su trabajo provocaba en aspirantes a artistas y personas comunes, aun en países lejanos.¹¹



Abel Faivre, "Vers la Beauté", *Le Rire. Journal Humoristique paraissant le Samedi*, París, 23 de noviembre de 1912.

Conocer al maestro

En los primeros años del siglo, la meca artística para cualquier artista de Occidente era París. Sus talleres, academias y salones eran los lugares para abreviar en las estéticas modernas; sus bulevares, bares y tertulias, los sitios para practicar la vida de artista.

La lista de personajes de América Latina que tuvieron contacto con Rodin es extensa y da cuenta del poder de su figura tanto entre los jóvenes que buscaban comenzar una carrera artística en Europa como entre los intelectuales, funcionarios y coleccionistas deseosos de contemplar o adquirir su obra y hacer pública la visita. Me detendré aquí en aquellos encuentros que tuvieron relevancia para el sistema artístico local. Entre los argentinos, se encontraron el pintor Ventura Miguel Marcó del Pont (1847-1922), y los políticos y funcionarios Miguel Cané (1951-1905) y Carlos Pellegrini (1846-1906). Los tres frecuentaron a Rodin entre mediados y fin del decenio de 1890 en el contexto del encargo y la realización del monumento a Sarmiento, inaugurado en Buenos Aires, en mayo de 1900.

Un vínculo fundamental sería el entablado con el crítico y pintor Eduardo Schiaffino (1858-1935), cuya relación a través del tiempo es objeto de un artículo extenso publicado en este catálogo.

¹⁰ Natasha Ruiz-Gómez, *op. cit.*, p. 199.

¹¹ Véase Gabriel Mourey, "Auguste Rodin", *Des hommes devant la nature et la vie*, París, Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, 1902, p. 11.

¹² Carta de Eduardo Schiaffino a Auguste Rodin, Buenos Aires, 14 de junio de 1899. Archivo Museo Rodin. La traducción del francés es nuestra.

Sin embargo, basta con citar las palabras que el entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes dedicaba a Rodin en 1899, al rememorar el impacto del primer encuentro con sus esculturas en la galería de Georges Petit la década anterior: "L'âge d'airain" – 'Le Saint Jean Precursor' – 'Les bourgeois de Calais' – La cabeza de joven mujer del Luxemburgo; sus obras percibidas en dos exposiciones en Georges Petit, provocaron sobre mí una impresión sorprendente. Le debo, oh Maestro, la alegría de haber comprendido la grandeza, el encanto y el bello sufrimiento escondidos en la arcilla, la piedra o el bronce".¹²

A partir de un relevamiento de la prensa y las cartes de visite del Museo Rodin, podemos corroborar, además, el paso de los periodistas José de Soiza Reilly (1880-1959) [enviado especial de *Caras y Caretas*], el francés Alfredo Ebelot (1839-1920) y el chileno Alberto del Solar (1859-1921), y de autoridades como Ernesto Bosch (1863-1951), ministro plenipotenciario de la República Argentina en Francia, encargado de agilizar los pagos y los traslados de sus obras a la Argentina. En febrero de 1900, Ebelot se manifestaba fascinado ante la vista del Apolo del pedestal: "Buenos Aires poseerá, con este monumento, uno de los más significativos especímenes de la nueva escuela de escultura

de la que el genial Rodin es indiscutiblemente jefe".¹³ Sin embargo, su entusiasmo se enfriaría unos meses después, ante la polémica levantada por la falta de parecido e idealización de la efigie de Sarmiento. Afirmaba ahora que, si bien Rodin era un talento robusto y profundo, había desconocido "las condiciones del arte plástico que es el suyo" y que el resultado era "la más discutible de sus composiciones".¹⁴

Por su parte, el médico e intelectual socialista José Ingenieros (1877-1925) recorrió su taller en 1906 y dedicó un breve pero riquísimo fragmento de sus *Crónicas de viaje* a narrar el encuentro. Su pluma se declaraba fascinada por el erotismo que exudaban los cuerpos marmóreos iluminados sugestivamente por la luz de los leños y las velas.¹⁵

Las palabras de presentación circulaban de un asistente a otro, lo que favorecía la confluencia. El médico y pintor Rodolfo Alcorta (1874-1967) visitó al francés, probablemente en 1908. En tanto, el escultor argentino radicado en París Pedro Zonza Brian (1886-1941) había intentado convocarlo como figura de autoridad a presidir un banquete de protesta por el escándalo causado por su obra *Creced y multiplicaos* en el Salón de la Société National de Beaux Arts de 1912. Rodin se excusó en su débil estado de salud.¹⁶ Otro joven escultor, Luis Falcini (1889-1973), se dirigió a él para conocer su *Balzac* en agosto de 1914, no sabemos con qué suerte.¹⁷ Sus memorias son elocuentes respecto al sitio que Rodin ocupaba en su ideario de escultor moderno al llegar a París en 1911: "En la entrada del Museo del Luxemburgo, la 'Eva', la 'Femme accroupie', los 'Retratos', bronces de Rodin, obras cumbres del profundo realismo escultórico moderno. La pasión a veces trágica de este artista centraba mi norte escultórico".¹⁸ También el ya maduro pintor local Ernesto de la Cárcova (1866-1927), patrono de los becarios argentinos entre 1909 y 1916, estuvo en su taller durante 1917, como parte de su extensa estadía europea, tal como demuestra la fotografía hallada en su archivo cedido a la Academia Nacional de Bellas Artes.

Manuel Ugarte (1875-1951), un intelectual de filiación socialista y alineado con el modernismo, dedicó uno de los escritos más importantes de sus *Crónicas del Boulevard* a la exposición de Rodin en 1900. Al respecto, sostenía: "ese maravilloso pabellón de la plaza de l'Alma, le ha consagrado, definitivamente, rey de París. [...] es un poseído que rompe con todas las imposiciones de mediocridad y echa á correr, solo, por los campos de arte".¹⁹ Sin embargo, reconocía que, al ser Rodin un artista que proponía una "revolución en su arte", generaba una inevitable discusión respecto de su obra y que sus estatuas "exigen una educación previa

de la vista, como ciertas poesías modernas exigen una del oído".

También encontradas fueron las impresiones que su amigo, el poeta nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), registró frente a esta misma exposición, publicadas en dos crónicas en el diario porteño *La Nación* durante agosto de 1900.²⁰ Allí esbozó una interpretación dual, de compromiso, que aceptaba sus esculturas llenas de gracia, pero se resistía a asimilar aquellas más de ruptura. Si obras como *La edad de bronce*, *Los burgueses de Calais* o ciertos fragmentos de *La defensa* revelaban para el poeta "la influencia del genio [...] vibrantes de una idea simbólica y trascendente", desdeñaba las piezas que combinaban fragmentos anatómicos con la roca en bruto o se mostraban explícitamente inconclusas. No obstante, si parte de las soluciones formales de Rodin le resultan inasibles, era su "ser artista" el que se imponía; su identificación con Rodin en tanto creador: "Sacerdote de la síntesis, nos habrá querido dar la esfinge moderna ó la fórmula de un arte futuro".

Para el chileno Matías Errazuriz (1866-1953), el contacto con Rodin estaría indefectiblemente asociado al deseo de posesión de sus obras. Fue uno de los pocos coleccionistas latinoamericanos que adquirió obra en vida del artista. Entre 1912 y 1913, mientras cumplía funciones diplomáticas en París, frecuentó varias veces el atelier de Rodin en Meudon con el propósito de encargarle piezas. Errazuriz había comprado el año anterior el mármol *Éternel Printemps*, por consejo del propio escultor, proveniente de la colección de Maurice Masson.²¹ Los precios exigidos por el maestro para el diseño de una chimenea original que Errazuriz deseaba instalar en su palacio sobre la Av. del Libertador, en Buenos Aires, eran muy elevados para su presupuesto. Debió contentarse con el boceto *Adam et Ève et la Mort d'un poète*, concretado en 1913 y que hoy se exhibe en el salón central del Museo Nacional de Arte Decorativo.

El joven Rogelio Yrurtia (1879-1950), quien había viajado a París en 1900, becado por el gobierno con el objetivo de formarse en escultura, se estableció en la Ciudad Luz por casi dos décadas. A su arribo, junto con su camarada, el pintor Faustino Brughetti (1877-1956), visitó la exposición del Pavillon de l'Alma. La figura de Rodin –en tanto modelo de artista y de escultor moderno– configuró su horizonte estético. La atracción fue mutua: el impacto en la crítica del yeso *Las pecadoras*, envío de Yrurtia al Salón de la Société des Artistes Français de 1903, llegó a oídos de Rodin. En dicho contexto, las crónicas subrayaron la visita del francés al taller del joven Yrurtia.²² El archivo de Rodin no solo atesora el review del Salón publicado por *L'Art Décoratif* de julio, sino también el aparecido en el diario argentino

¹³ Alfredo Ebelot, "De París. Una visita al taller de Rodin El pedestal de la estatua a Sarmiento. Interpretación del maestro. El Apolo civilizador. Una obra genial", *La Nación*, 15 de febrero de 1900, pp. 2-3, col. 7-1.

¹⁴ Alfredo Ebelot, "Un paréntesis sobre el Sarmiento de Rodin-La estatua de Balzac", *La Nación*, 30 de noviembre de 1900, pp. 3-4, col. 7, 1-2.

¹⁵ José Ingenieros, "Amigos y Maestros. París 1906. Rodin", en *Obras completas. Crónicas de viaje (Al margen de la ciencia) 1905-1906*, Vol. 5, Buenos Aires, Elmer, 1957, pp. 163-164.

¹⁶ Carta de Auguste Rodin a Pedro Zonza Brian, París o Meudon, 13 de abril de 1912, en *Correspondance de Rodin 1908-1912*, Tomo III, nº 291, París, Museo Rodin, 1985.

¹⁷ Carta de Luis Falcini a Auguste Rodin, París, 14 de agosto de 1914. Archivo Museo Rodin.

¹⁸ Luis Falcini, *Itinerario de una vocación*, Buenos Aires, Losada, 1975, p. 53. Véase también p. 64.

¹⁹ Manuel Ugarte, "El escultor Rodin", *Crónicas del boulevard*, París, Garnier Hermanos, 1902, pp. 119-122.

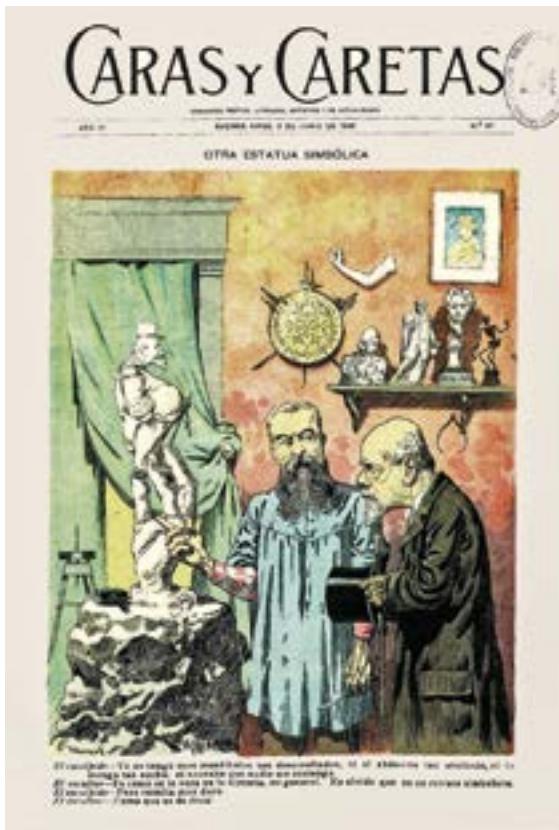
²⁰ "Rodin y su obra. Dos Rodines, ideas y sensaciones", *La Nación*, 16 de agosto de 1900, y "Rodin y su obra. Escultura 'di camara'. El Balzac. Escultura monumental, Lynch y Sarmiento. Pequeña 'Enquête'", *La Nación*, 29 de agosto de 1900. Incluidas al año siguiente en *Peregrinaciones* (1901), París-México, Vda. de Charles Bouret, 1910, pp. 82-98.

²¹ Antoinette Le Normand-Romain, "La eterna primavera", en *Rodin en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes-Fundación Antorchas, 2001, p. 17.

²² Rubén Darío, "El escultor argentino Yrurtia". Citado en Laura Malosetti Costa, *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 325 y ss., y "El escultor argentino Inurtia [sic] 'Las Pecadoras'", *La Prensa*, 1 de julio de 1903, p. 3.

Izquierda. Mayol, "Otra estatua simbólica" [portada], *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 2 de junio de 1900.

Derecha. Publicidad de Veramón, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 11 de mayo de 1929.



La Prensa que celebraba los logros del joven compatriota en París. Rodin funcionaba como modelo de artista para el joven sudamericano, pero su figura, su magisterio, se nutría a la vez de todos aquellos escultores que, venidos desde las ciudades más lejanas, engrosaban su prole de seguidores.

De hecho, Irurtia sería el artista más unánimemente asociado con la trayectoria de Rodin, aunque no hubiese sido nunca su discípulo o ayudante efectivo. Ya en 1905, en ocasión de la exhibición de sus obras en el Salón Costa de Buenos Aires, la crítica señalaba: "ha bebido en la misma fuente de Rodin y dándole a sus concepciones un sello particular, personal, original, propio".²³ Este vínculo se perpetuaría toda su vida, gracias a las operaciones críticas de los franceses Jean Tild o Louis Hourticq, retomadas por el argentino José León Pagano, quien, sin embargo, también se encargaría de marcar las diferencias.²⁴

En un contexto más amplio, las afinidades entre Irurtia y Rodin no solo tuvieron que ver con una estética en común, sino que son extensivas a un modo de exhibirse artista. Ante las fotos de juventud y aquellas de adulterio de Irurtia, no podemos dejar de evocar la cabeza barba y la mirada penetrante de Rodin, como una matriz que resuena bajo los modos de posar del argentino.

²³ "Bellas Artes. Exposición Irurtia. Impresiones", *La Nación*, 29 de octubre de 1905, p. 7, col. 3-4,

²⁴ "Rogelio Irurtia, algunas reflexiones de José León Pagano", *La Nación*, 19 de noviembre de 1922, p. 3, col. 1-2.

²⁵ Véanse, por ejemplo, las imágenes aparecidas en *Mundial*, a. 1, n° 1, mayo de 1911, p. 39, y *Plus Ultra*, Vol. 5, n° 45, enero de 1910, s.p.

²⁶ Anatole France, "La Puerta del Infierno", *La Nación*, 7 de julio de 1900, p. 3, col. 1-2.

²⁷ Mayol, "Otra estatua simbólica" [portada], *Caras y Caretas*, a. 3, n° 87, 2 de junio de 1900.

²⁸ El Museo Nacional de Bellas Artes tenía también el dibujo *Mujer desnuda recostada* (inv. 6276), proveniente de la

El nombre (y la imagen) de Rodin en la Argentina

Las caricaturas, fotografías y noticias sobre Rodin atravesaron el Atlántico y tuvieron impacto durante gran parte del siglo XX, sobre todo en ciudades como Buenos Aires, que se jactaban de participar de la civilización y modernidad a la francesa.

Por ejemplo, las críticas laudatorias de Anatole France sobre la exposición del Pavillon de l'Alma fueron traducidas por *La Nación* en julio de 1900, a solo un mes de la inauguración.²⁶ Ese año, el nombre de Rodin fue una presencia constante en la prensa a causa de la polémica inauguración del monumento a Sarmiento, cuyo derrotero es analizado en este catálogo por María Teresa Constantin. Además de opiniones a favor y en contra, se publicaron varias caricaturas, como aquella incluida por *Caras y Caretas* en su portada de junio de 1900 que mostraba al escultor en su taller. Su ubicación en la imagen de apertura de ese número demostraba la pregnancia de esta figura para la comunidad de lectores de la revista, la más masiva de las publicaciones ilustradas del momento. Con su barba y aplomo característicos, Rodin mantenía una conversación con el presidente Julio A. Roca mientras realizaba un –imaginario– monumento.²⁷ El mandatario se quejaba de lo perju dicado

"Ante la estatua de 'El Pensador'",
Caras y Caretas, Buenos Aires,
1 de diciembre de 1917.



que resultaba en la escultura, a lo que Rodin contestaba: "Es como se le verá en la historia, mi general. No olvide que es un retrato simbolista". Así, en el pacto que *Caras y Caretas* establecía con su público, se daba por hecha la fama del escultor, de su estética y de su asociación con el simbolismo, esenciales para hacer funcionar el sentido de la chanza.

La muerte de Rodin, en noviembre de 1917, tuvo un impacto inmediato en el medio local. Su deceso se replicaba, además, en la fuerte presencia material de su obra en la ciudad, ya que, además de los monumentos públicos, el ya mencionado *Sarmiento* y *El pensador*, instalado en 1909 en la Plaza del Congreso, el Museo Nacional de Bellas Artes poseía tres importantes piezas del artista: *El beso* (yeso) y *La Tierra y la Luna* (mármol), ambas ingresadas en 1908, y el busto de *Alexandre Falguière* (mármol), adquirido en la exposición del Centenario de 1910.²⁸

A escasos días de su fallecimiento, el director de la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA), el pintor Pío Collivadino, reunió al cuerpo docente con el propósito de organizarle un homenaje, convocando para ello a "todos los centros intelectuales" de la capital.²⁹ El punto álgido de la ceremonia fue la entrega de ofrendas florales y laureles a los pies de la escultura *El pensador*, práctica que se repetiría en los sucesivos noviembre. Así, a diecisiete años de la instalación del *Sarmiento*, todavía no había consenso respecto de su valor, y era *El Pensador* la obra que funcionaba como "el monumento de gloria" que merecía el estatuario.³⁰ El acto registró una gran asistencia de alumnas de la ANBA, elegantemente vestidas para la ocasión, y las

palabras del escultor César Sforza, presidente de la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes.³¹

Los homenajes y conferencias continuaron en los años inmediatamente posteriores. En mayo de 1918, José León Pagano fue el encargado de ofrecer una conferencia en "rememoración al gran artista latino", en el teatro Odeón, que tenía el atractivo de estar acompañada por proyecciones luminosas de su obra. Organizada por un conjunto de instituciones además de la ANBA, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, la Sociedad Wagneriana, el Conservatorio Argentino de Música, la Sociedad Argentina de Autores y el Ateneo de Estudiantes Universitarios, era muestra del consenso de la intelectualidad de Buenos Aires acerca del escultor francés. Para la prensa, el acto tenía una "doble significación trascendental, como manifestación rememorativa de la vida y de los artistas argentinos, al genio representativo de la Francia moderna, que inspirado en los ejemplos latinos del culto a la naturaleza, fuera de las disciplinas y amaneramientos escolares, supo modelar esculturas por el amor puro de la forma".³²

En 1919, fue otro escultor, Ernesto Soto Avendaño, quien dictó una conferencia a la memoria del maestro, como parte de los festejos organizados nuevamente por la Mutualidad de Bellas Artes, con la expresa visita del Ministro de Francia.³³ En 1920, el mismo orador extendería su predica sobre el francés en una sede popular, el Instituto Nacional de Artes Gráficas, quizás también haciendo honor al sitio que el obrero y el trabajo como virtud redentora tenían para el propio homenajeado.³⁴

Donación Ángel Roverano, ingresada en 1910.

²⁹ "Homenaje a Rodin. Iniciativa de la Academia de Bellas Artes", *La Nación*, 21 de noviembre de 1917, p. 10, col. 5.

³⁰ "La vida y la obra de Rodin", *La Nación*, 12 de mayo de 1918, p. 10, col. 1.

³¹ "Ante la estatua de 'El Pensador'", *Caras y Caretas*, a. 20, n° 1000, 1 de diciembre de 1917.

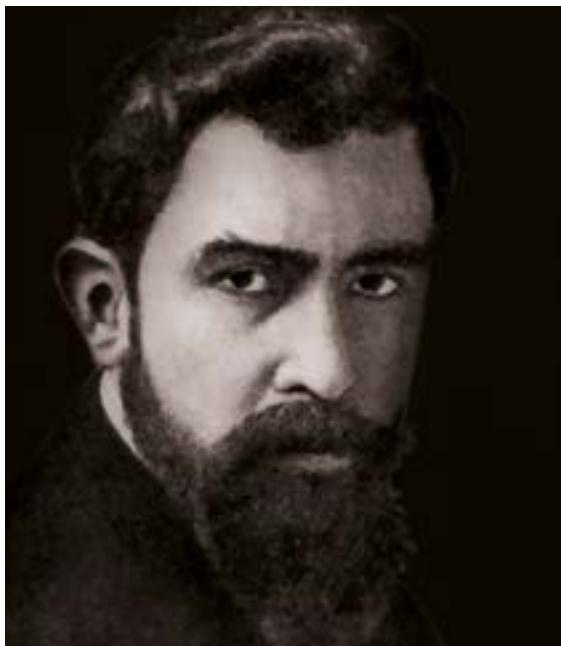
³² "En memoria de Rodin. Conferencia en el Odeón", *La Nación*, 9 de mayo de 1918, p. 8, col. 3.

³³ "Homenaje a Rodin. El acto de hoy", *La Nación*, 22 de noviembre de 1919, p. 5, col. 5.

³⁴ Michael Kausch, "Auguste Rodin. L'image du tailleur d'images", en Alain Bonnet y Laurent Tamanini (Eds.), *L'artiste en représentation: images des artistes dans l'art du XIXe siècle*, Lyon, Fage, 2012, p. 186.

Izquierda. Rogelio Yrurtia, *Mundial*, París, mayo de 1911.

Derecha. Auguste Rodin, por George Charles Beresford, 1902.



Coda

La presencia de Rodin en Buenos Aires y en el Museo Nacional de Bellas Artes no hizo más que acentuarse en los años que siguieron. Varias de las exposiciones organizadas por Domingo Viau en la galería Witcomb, durante las décadas del 20 y del 30, ofrecieron en venta obras del escultor, a veces incluso varios bronces en un mismo certamen.

Para mediados de los años 30, Rodin ya ocupaba un sitio de privilegio en las colecciones locales, como testimonia la exposición realizada en octubre de 1934 por la novel Asociación de Amigos en las salas del Bellas Artes. Componían la exhibición cuarenta y dos bronces, yesos y mármoles, y veintiocho dibujos y grabados procedentes de colecciones privadas, además de las tres esculturas pertenecientes al Museo y la incorporación en el catálogo de los monumentos urbanos del artista en Buenos Aires. Todo contribuía a consolidar la presencia de Rodin en la ciudad. La mayor parte de las piezas procedían de tres colecciones particulares, la de Francisco Llobet (1880-1939), con once esculturas;³⁵ la de Antonio Santamarina (1880-1974), con doce bronces y dieciocho obras sobre papel, y la de su sobrina Mercedes (1896-1972), con seis esculturas y siete obras gráficas.³⁶ Los Santamarina continuaron adquiriendo obras del francés en los años sucesivos, y parte de sus exquisitos conjuntos de esculturas y dibujos de Rodin ingresaron por donación, entre 1960 y 1975, al patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes.

³⁵ En una carta a Georges Grappe, conservador del Museo Rodin, datada "Buenos Aires, le 12 Décembre 1934", Llobet afirmaba poseer quince esculturas del artista. Archivo Museo Rodin.

³⁶ Véase Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, *Exposición Rodin*, Buenos Aires, octubre de 1934. La introducción del catálogo no tiene firma. Las notas biográficas son de Augusto da Rocha, secretario del Museo Nacional de Bellas Artes.

De la colección Llobet solo pasó a la colección pública la pequeña versión de *Eva* en bronce, donada en 1961.

El texto que acompañaba la exposición retomaba las palabras de uno de los fervientes defensores del estatuario, el crítico Camille Mauclair, quien sostendía: "Rodin es ciertamente el artista francés contemporáneo sobre el que más se ha escrito durante una treintena de años", para concluir que se trataba del "artista occidental más grande de su tiempo", cuya "obra encarna el alma de una generación". Es decir, desde inicios del 1900, Rodin era el artista más célebre de Francia y uno de los más resonados del mundo. Al respecto, es interesante pensar cómo la fama que se cimentó durante las últimas dos décadas de su vida fue la que la historiografía sostuvo inalterada de allí en más. Una vez que sus "excentricidades" fueron decodificadas y comprendidas, su gloria y prestigio se mantuvieron estables hasta el presente. A cien años de su fallecimiento, el nombre de Rodin sigue simbolizando al luchador de la causa moderna.

Jean d'Aire, le bourgeois à la clef

Jean d'Aire, el burgués de la llave

(ca. 1895-1899), ca. 1899-1900

Bronce

47 × 16,5 × 14,6 cm



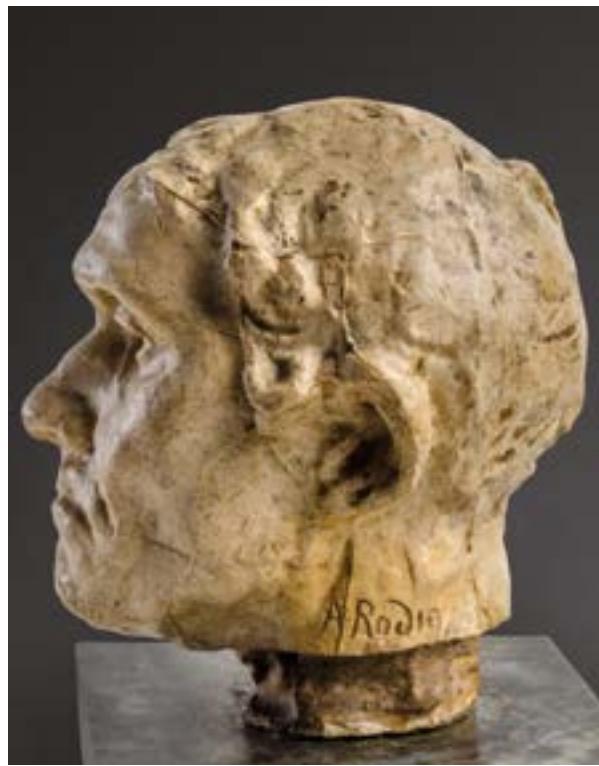
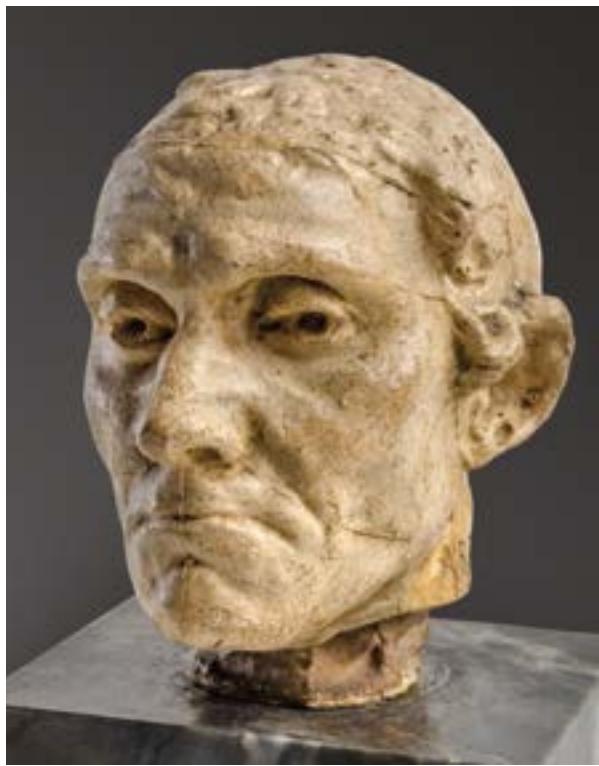
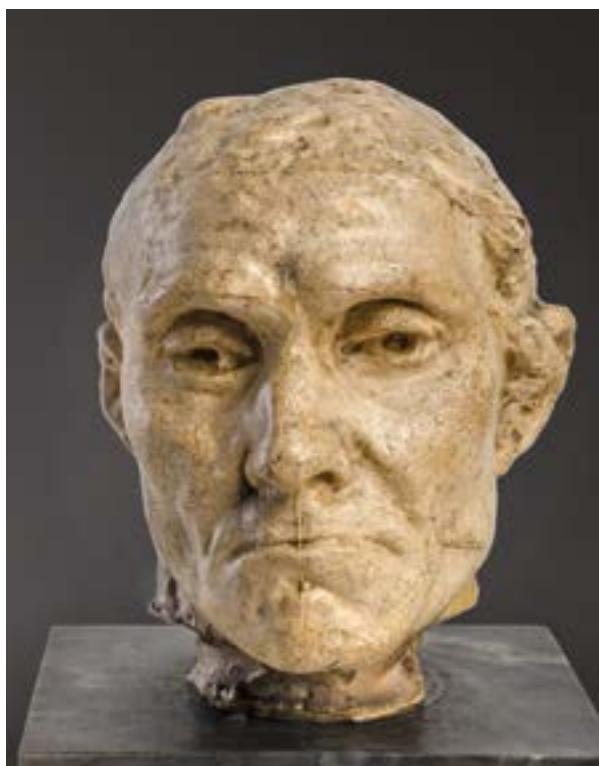








Tête de Jean d'Aire
Cabeza de Jean d'Aire,
Estudio para los Burgueses de Calais
(1884-1888), ca. 1900
Terracota
7 × 5 × 6,3 cm



Tête de Pierre de Wissant
Cabeza de Pierre de Wissant,
Estudio para Los burgueses de Calais
(1884-1888), ca. 1900
Yeso
7,5 × 5,5 × 6 cm



Étude pour les mains,
Étude pour Le secret
Estudio para manos,
Estudio para El secreto,
ca.1890-1910
Bronce
15 × 7 × 9 cm







**Destellos de modernidad.
La influencia de Auguste Rodin
en los escultores argentinos
de principios del siglo XX.**

Érika Loiácono

El escándalo que envolvió a *La edad de bronce* durante su presentación en el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses de 1877 obligó a Auguste Rodin a demostrar que esta escultura había surgido del talento de sus manos. La atención prestada en esta obra al cuerpo humano como una entidad en sí misma, sin pretexo de un tema mitológico o bíblico para justificar su existencia, significó un quiebre en relación con los trabajos mostrados en París hasta entonces. La importancia de este hecho no pareció ser advertida por los artistas de Buenos Aires, puesto que aun se encontraban desprovistos de la contención de entidades de enseñanza oficiales e instancias de consagración profesional. Un gesto de aliento para los escultores locales fue la creación de una comisión de escultura en el centro literario llamado Ateneo, en 1892, y la fundación, al año siguiente, de una cátedra orientada a esa disciplina en la escuela de dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Esta primera agrupación de iniciativa particular había nacido en 1876 de la mano de varios intelectuales con el fin de instalar un salón de reuniones, desarrollar un circuito comercial artístico y establecer una red de vínculos con los centros culturales mundiales. El promotor de ambas iniciativas en favor de la construcción de una cultura visual propia fue Lucio Correa Morales, quien se había formado en Florencia con la supervisión de Urbano Lucchesi, en cuyo taller aprendió los preceptos estéticos del Renacimiento y del naturalismo.

Un evento fundamental de la vida cultural del país fue la creación de la Comisión Nacional de Bellas Artes, en 1897, destinada a asignar regularmente una serie de pensiones a los artistas argentinos para solventar sus estudios de perfeccionamiento en las grandes urbes europeas. Uno de los ganadores de la primera edición de esta recompensa fue Rogelio Yrurtia, quien había adquirido sus conocimientos escultóricos junto a Lucio Correa Morales y sus láminas de Donatello o de la cúpula de la catedral de Santa María del Fiore, de Filippo Brunelleschi.¹ Las lecciones impartidas por este maestro conformaban el currículo educativo deseado en la época, dada la tradición de sello italiano vigente en Buenos Aires por la prevalencia numérica de los artífices de esa nacionalidad emigrados a la Argentina desde 1870. No obstante, con el traslado de Roma a París en marzo de 1900, Yrurtia buscó dejar atrás el conservadurismo estético y el sentimiento religioso del ambiente cultural de ese destino inicial, que habían comenzado a tornarse ajenos a sus expectativas juveniles.² En esta senda renovada, el becario tropezó con la exhibición retrospectiva de Rodin inaugurada en un edificio construido en la Plaza de l'Alma, en

ocasión de la Exposición Universal realizada en la capital francesa del 15 de abril al 12 de noviembre de 1900.

Las impresiones sobre esta muestra publicadas en Buenos Aires con la firma de Rubén Darío evidenciaron la existencia de "[...] un Rodin maravilloso de fuerza [...], vencedor en la luz [...], encendedor de vida, y otro Rodin cultivador de la fealdad, torturador del movimiento [...]."³ Estas palabras exteriorizaron el desconcierto del público europeo, acostumbrado a las formas acabadas y anatómicamente perfectas de raigambre clásica, frente a una producción de contornos difusos e inconclusos, impregnada de una impronta de tinte erótico. Abrumado por el prestigio de Rodin, el poeta nicaragüense había procurado asistir al evento habiendo "[...] leído todo lo que del gran artista [...] se ha publicado [...]. Luego, me propuse apartar de mi mente todas esas opiniones, ir sin prejuicio ninguno [...]."⁴ Alentado por el mismo entusiasmo, Yrurtia se adentró en el universo del artista en compañía de su connacional Faustino Brughetti (1877-1956), a quien había conocido en Roma y reencontrado en una de las academias de bellas artes de París. Respecto a las emociones experimentadas por ambos estudiantes durante el recorrido por la muestra, el pintor Brughetti registró en su autobiografía inédita, de 1915:

Al día siguiente de instalarme en la Academia Julián visitamos con mi amigo Irurtia el taller de Rodin. Era este un gran pabellón circular dedicado ex profeso a contener la obra del famoso escultor. Yo lo confieso, no era admirador de Rodin. Ante muchas de sus obras me he sentido perplejo y algunas de ellas han caído bajo mi bisturí crítico; sobre todo esa obra [...] enormemente caricaturesca que sus admiradores [...] dicen ser Balzac y que a mí se me figura ser el gesto de un títere. Ante un pequeño caballo, todo el mundo salía admirado por su hermosa modelación [...] y lo merecía. La Eva en su terrible y trágica simplicidad es admirable, es ésta una verdadera obra de arte. *El beso* y *La primavera* son grupos encantadores. *La Danaide*, que está en el museo del Luxemburgo, es lo más genial de la obra de Rodin. [...] El elogio y la admiración nacen espontáneos al contemplar esa obra.⁵

¹ Martín S. Noel et al., *Correa Morales*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1949, p. 45.

² Carta de Rogelio Yrurtia a Eduardo Schiaffino, París, 30 de mayo de 1900. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

³ [Rubén Darío], "Rodin y su obra. Dos Rodines. Ideas y sensaciones", *La Nación*, 16 de agosto de 1900, p. 4.

⁴ Ibíd.

⁵ Sidward Blum, *Faustino Brughetti*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, pp. 16-18.

de Honoré de Balzac, encargada en 1891 por la Sociedad de Gente de Letras, dieron la bienvenida a ambos estudiantes a la exposición. Este último trabajo había sido comisionado a Rodin para recordar al novelista francés, pero la conmoción causada por su cuerpo bosquejado y su rostro expresivo en el público del Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de 1898 malograron las intenciones del autor. Su propósito había sido modelar a este personaje desprovisto de los atributos habituales de su condición de escritor y evocar el alma del genio literario que domina el mundo de la creación con una sola mirada inspiradora. A lo largo de la excursión, Brughetti se conmovió con *El beso* (ca. 1882), cuya pareja de amantes fundidos en un abrazo apasionado procuró personificar a Paolo y Francesca, de *La divina comedia*, del poeta italiano Dante Alighieri, quienes habían sido asesinados por el marido de la mujer al ser sorprendidos en esta actitud. Originalmente, la pieza había sido pensada para integrar *La puerta del infierno*, solicitada a Rodin por el Estado francés en 1880 para oficiar de entrada del Museo de las Artes Decorativas que se edificaría en París. Desechada la idea de construir esa institución, la representación sedente de Dante Alighieri, que también debía coronar esta puerta monumental, adquirió una identidad independiente desde 1888 con el título *El pensador*, y pasó a simbolizar al hombre moderno sumergido en sus propias reflexiones.

Resistencias sutiles: Arturo Dresco y su visión de Auguste Rodin

Con posterioridad a *La puerta del infierno*, Rodin había entablado una batalla expresiva contra las tendencias más conservadoras de los certámenes franceses armado con los recursos técnicos de la disciplina y la estética de perfiles indefinidos y sombras profusas. A comienzos del siglo XX, la exposición de la Plaza de l'Alma se convirtió en un centro de peregrinación de los jóvenes locales y extranjeros que habían vislumbrado en este artista un punto de referencia innovador del panorama cultural europeo. Las noticias sobre el evento despertaron la curiosidad de Arturo Dresco (1875-1961), quien abandonó temporalmente Florencia para admirar las 150 esculturas y la decena de dibujos mostradas en París, con el auspicio financiero de varios banqueros que habían confiado en la empresa de Rodin.⁶ El escultor argentino se encontraba radicado en Italia desde 1900, gracias al auxilio económico suministrado por la Comisión Nacional de Bellas Artes tras conquistar una de sus pensiones consistente en el pago mensual de 300 pesos m./n. durante un

periodo de cuatro años. Lejos de ser un remanso, la exhibición habría intimidado a Dresco, influido por los lineamientos estéticos italianos aprendidos en el taller de Augusto Passaglia (1838-1918), quien aún descollaba por el sentido realista de sus monumentos a Giovanni Boccaccio (1879) y Francesco Carrara (1891).

Dresco se había formado en la Escuela Profesional de Artes Decorativas Industriales de Florencia entre 1892 y 1898.⁷ Prueba de sus adelantos académicos fue la figura femenina en yeso modelada con el nombre de *Bacante*, en 1895, para ser exhibida ese mismo año en la Exposición Anual auspiciada por el Ateneo, donde conquistó una medalla de bronce y un premio de 250 pesos m./n. La obra fue donada por este espacio literario al Museo Nacional de Bellas Artes, inaugurado el 25 de diciembre de 1896 con la dirección de Eduardo Schiaffino, quien también acogería en su colección el retrato del poeta Olegario Andrade (1893), de Correa Morales.⁸ Las aptitudes del artista resultaron suficientes para proseguir sus cursos en Europa a comienzos del siglo XX, pero tales destrezas parecieron satisfacer vagamente a Schiaffino, quien adhería entonces al ideario estético francés como alternativa indispensable para la modernización del ámbito cultural de Buenos Aires. Cierta ambigüedad sobre la valoración del trabajo de Dresco asomó en las anotaciones de Schiaffino en los siguientes términos:

A una cabeza que no dice nada, esto es, exteriorizada de un tipo decorativamente reproducido, puede aplicarse cualquier nombre de diosa. Es el único defecto que encuentro en esta estatua. La cabeza no dice nada, pero a mí poco me importa en el caso de Dresco. [...] Es preciso por lo tanto ver si se ha nacido artista, y entonces cuando se está seguro de serlo, si en los comienzos de la carrera, esto es cuando se estudia, no se llega a dar vida a una cabeza que poco importa. Para llegar a ello se necesita un tirocinio de estudios, luchar, llorar, experimentar las emociones de las palestras mundiales en donde la intelectualidad lucha por levantarse, para conseguir originalidad.⁹

La escultura invocada por Schiaffino no fue más que la figura femenina en yeso llamada *Diana*, en alusión a la diosa romana, que Dresco había presentado en Buenos Aires en la Exposición Nacional de 1898.¹⁰ Sin embargo, los efectos de la travesía de este artista en París asomaron en *La pena*, que Schiaffino escogió para integrar la selección de piezas que la Argentina presentó en la Exposición Universal de Saint Louis, de 1904, en los Estados Unidos. Esta muchacha de mármol, de larga cabellera,

⁶ Borrador de carta de Eduardo Schiaffino a Arturo Dresco, Buenos Aires, 14 de enero de 1901. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

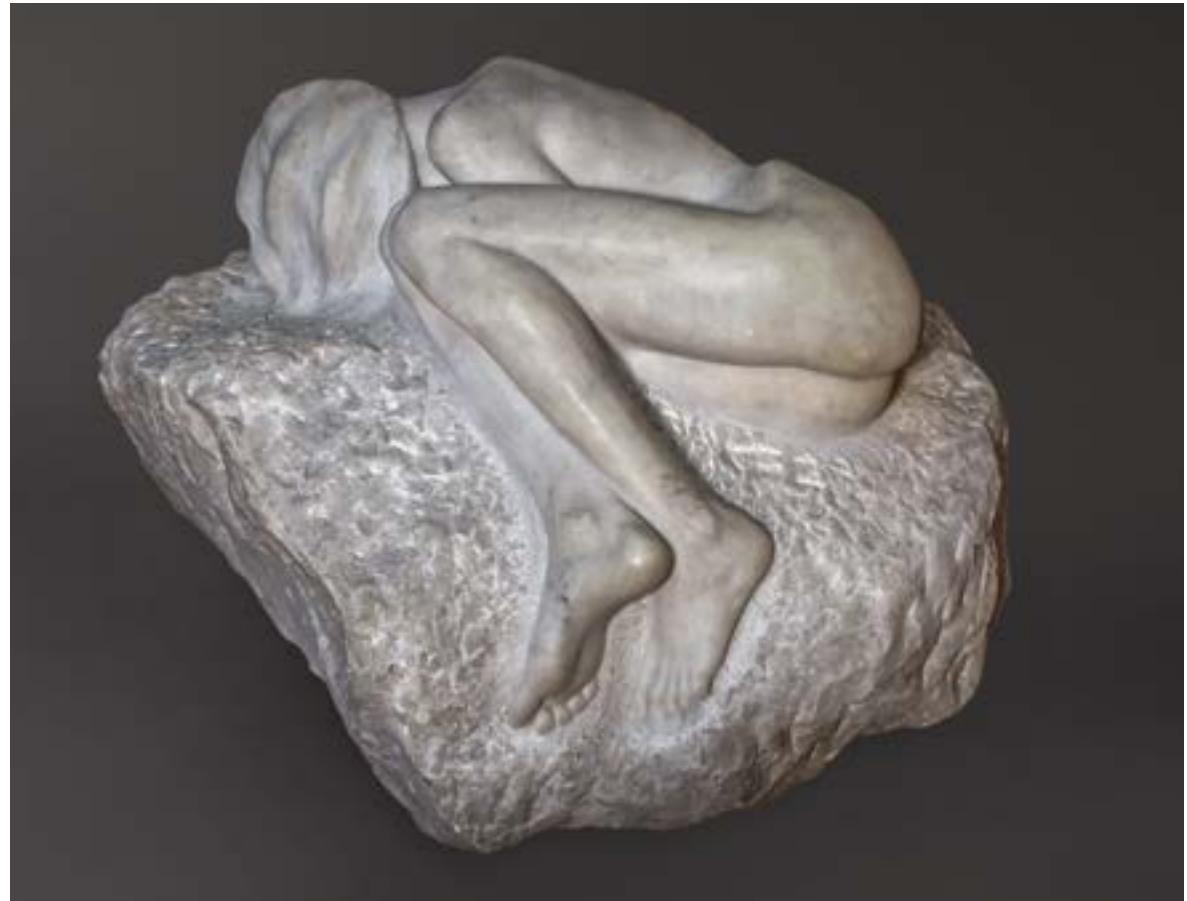
⁷ Eduardo Schiaffino, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, Buenos Aires, 1954, p. 115.

⁸ Museo Nacional de Bellas Artes, *Catálogo de las Obras Expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896.

⁹ [Eduardo Schiaffino], "Arturo Dresco", *El Diario*, 6 de febrero de 1899. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁰ "Exposición Nacional. Sección de Bellas Artes, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 3 de diciembre de 1898, a. I, n. 9, s. p.

Arturo Dresco,
La Pena, 1904,
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes



vuelta sobre sí misma con el rostro oculto entre sus manos, se inscribe en la genealogía de *La Danaide* (ca. 1890) y *Andrómeda* (ca. 1886), imaginada por Rodin para *La puerta del infierno*. Admirada por Dresco en 1900, *La Danaide* fue forjada a partir del mito de las hijas de Dánao, condenadas a llenar eternamente una jarra sin fondo como castigo por haber matado a sus esposos la noche del casamiento. La presencia femenina que Rodin pergeñó para esa puerta monumental también incluyó a la doncella llamada Andrómeda, sentenciada a morir en las fauces de un monstruo marino a modo de expiación por la arrogancia de su madre de haberse autoproclamado más bella que las Nereidas. Ajena a estas narraciones épicas, la protagonista de *La pena* se sumerge en un profundo sollozo provocado por la culpa y la desesperanza que los vicios del placer de la carne habían contagiado a su alma aniñada y a su cuerpo algo escuálido acunado en la roca.

Los festejos del Centenario de 1910 organizados por el gobierno de la Argentina sorprendieron a Dresco con su contratación para realizar el Monumento a España como símbolo de reconciliación de los lazos culturales y políticos rotos con ese país en el siglo XIX. Esta

commemoración había obligado a la dirigencia política a revisar el lugar reservado a los artistas nativos en el ambiente de la cultura local y el rol que debían desempeñar en una celebración a la que concurrirían las delegaciones de las grandes potencias mundiales.¹¹ En este contexto, los esfuerzos acometidos por gestores como Schiaffino en favor de la consolidación de una escuela artística nacional convergirían, finalmente, en la creación del Salón Anual de Arte en 1911, con el aval de la Comisión Nacional de Bellas Artes. La edición de este certamen en 1914 dio la bienvenida a la cabeza femenina en mármol titulada *Enigma* (1912), de Dresco, que sería adquirida directamente al autor por los organizadores para integrar la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.¹² Esta escultura parece emular de manera simplificada el busto en bronce *Pallas con casco* (1905) o su versión en yeso (1896), de Rodin, y el rostro de Camille Claudel que el francés cubriría con un gorro frigio alrededor de 1904 para encarnar a la República francesa. Probablemente, *Enigma* haya sido la última obra que Dresco ejecutó según los lineamientos estéticos de Rodin, ya que, al radicarse en Florencia como vicecónsul, entre 1911 y 1916, se sumergió de lleno en las tendencias naturalistas del ambiente italiano.

¹¹ Miguel Ángel Muñoz, "Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al centenario", en Diana Wechsler (Coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998, pp. 43-82.

¹² Comisión Nacional de Bellas Artes, *Catálogo del Salón Anual*, Buenos Aires, 1914, s. p.

Izquierda. Arturo Dresco, *Enigma*, 1912, Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Derecha. Rogelio Yrurtia, *Gertrudis*, 1903, Colección Museo Casa de Yrurtia



Un recambio generacional: Auguste Rodin, según Rogelio Yrurtia

A comienzos del siglo XX, París se consolidaba como el centro de difusión del arte moderno en el ámbito internacional. En este sentido, Yrurtia se vio motivado a reorientar el itinerario educativo que había trazado antes de su llegada a Roma bajo la influencia de Correa Morales.¹³ Su partida rumbo a ese foco renovado presumió la adopción deliberada del programa estético de pretensión nacional, a tono con los lenguajes plásticos de moda en Europa, impulsado en Buenos Aires por artistas como Schiaffino. Los límites estilísticos del ambiente artístico francés previos a esa época habían abarcado desde la estatua ecuestre de Napoleón Bonaparte como emperador romano (1865) o las escenas animalistas de Antoine L. Barye hasta el *Monumento a Balzac*, de Rodin. Sin embargo, la curiosidad de Yrurtia por adentrarse en este abanico plural de tendencias chocó con los temores de sus colegas argentinos, quienes prefirieron permanecer en la tranquilidad de las clases de dibujo dictadas en los establecimientos locales. Deseoso de hallar un rumbo propio, escribió a Schiaffino el 5 de junio de 1900: "Quien me pudo haber acompañado temblaba solo de la audacia de mi pretensión, hoy es cosa imposible me decían. ¿Cómo quiere Ud. que Rodin, [J. F.] Coutan y otros inclinen sus cabezas para dirigirnos una mirada?"¹⁴

¹³ Laura Malosetti Costa, "¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires", en Diana Wechsler (Coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas: Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, pp. 95-96.

¹⁴ Carta de Rogelio Yrurtia a Eduardo Schiaffino, París, 5 de junio de 1900. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁵ Carta de Rogelio Yrurtia a Eduardo Schiaffino, París, 2 de diciembre de 1902. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁶ "El escultor argentino Irurtia. «Las Pecadoras»", *La Prensa*, 1 de junio de 1903, p. 3.

Los salones de bellas artes inaugurados cada año en París fueron tomados por los estudiantes de todas las nacionalidades anclados en esa ciudad como plataformas de competencia para la visibilidad pública de sus obras. El rechazo que experimentó por parte del jurado del Salón de la Sociedad de Artistas Franceses de 1902 movió a Yrurtia a destrozar su escultura en yeso *La felicidad*, sin reparar en los meses de esfuerzo invertidos en su creación con el fin de deslumbrar a los dilectantes extranjeros.¹⁵ Inspirado por la nostalgia de la distancia, el escultor frecuentó la colonia de emigrados latinoamericanos vinculados a las búsquedas estilísticas más innovadoras de la época, donde confraternizó con Rubén Darío, quien lo introdujo en el ambiente literario simbolista. La admisión de piezas de autores aficionados y de producciones de escaso valor artístico fueron los inconvenientes advertidos por el poeta en relación con un certamen que todavía sepreciaba de escaparate para mostrar las tendencias plásticas modernas. Un testigo por azar del trágico final de las creaciones de Yrurtia habría sido Rodin, quien solía inspeccionar talleres de colegas, según su costumbre de estimular con cortesía a las promesas locales o foráneas cuyos nombres atraían su atención.

Acerca de Yrurtia, un corresponsal reseñó en junio de 1903: "Un día se presentó Rodin en su estudio. Había oído hablar de aquel joven atleta [...] que parecía empeñarse en no tener posteridad artística,

pues sacrificaba cruelmente [sus esculturas] [...]. Lo sorprendió en plena fiebre de inspiración, [...] le inspiró más fe en su talento [...]".¹⁶ Esta visita habría respondido a la sorpresa que *Las pecadoras*, de Yrurtia, habría despertado en Rodin durante alguno de sus paseos por el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses inaugurado el mes anterior a la aparición de la crónica periodística. Esta curiosidad también habría estado acrecentada por la mención de su propio nombre junto al apellido del artista argentino realizada por algunos críticos de arte como Charles Morice o Marcel Fouquier para evidenciar el refinamiento plástico de esa escultura en yeso. Las seis mujeres de pie de esta composición de tamaño natural formaban una única figura femenina sextuplicada, dispuesta en una composición circular de arreglo simétrico que determinaba un hueco central de cuyo núcleo irradiaba una dramática penumbra. Respecto a *Las pecadoras*, Camille Mauclair afirmó por esos días en las páginas de *La Revue politique et littéraire*:

Se trata de una gran escultura. No hay nada en el Salón que la equivalga. El modelado y la disposición de las figuras, se inspiran en la tumba de Philippe Pont y en los "de Calais", de Rodin. Recuerda también ciertas creaciones de George Minne, tan lleno de talento y punto menos que ignorado en Francia. Pero el señor Irurtia es, a pesar de estas reminiscencias, bien honrosas por cierto, un artista de alto estilo, un pensador, un convencido y un escultor que conmueve. Esas "Pecadoras" son la única obra interesante que el Salón encierra.¹⁷

La existencia de una tarjeta de visita de Yrurtia y otra de su esposa en el Museo Rodin de París confirman que este artista y el escultor francés mantuvieron ciertos encuentros personales con posterioridad a abril de 1903 que no habrían devenido en amistad.¹⁸ En paralelo, Yrurtia trabó contacto con el entorno de Rodin, según se desprende de la tarjeta postal despachada a su nombre el 21 de julio de 1904 por René Chéruy, quien se desempeñó interrumpidamente como secretario del estatuario entre 1902 y 1908.¹⁹ Esta misiva ostentó en su anverso la imagen de *Los burgueses de Calais* (1885-1889), ideada por Rodin en recuerdo de los seis ciudadanos que habían entregado las llaves de esa ciudad francesa en señal de rendición al asedio inglés comandado por el rey Eduardo III en 1347. La cantidad de figuras, la disposición circular, el tormento psicológico y la atmósfera dramática de este trabajo observado por Yrurtia en compañía de Malharro, en la Exposición

Universal de 1900, pueden vincularse al universo compositivo de *Las pecadoras*.²⁰ Estas mujeres ocultas entre harapos parecieron rivalizar con el pudor revelado por *Eva* (ca. 1884), de Rodin, que cruza sus brazos por delante de sus pechos en señal de arrepentimiento, sin evidenciar detalles anecdóticos que la vinculen a la iconografía tradicional de ese tema religioso.

Una estatua consagrada a la memoria de Domingo Faustino Sarmiento fue inaugurada en Buenos Aires el 25 de mayo de 1900 por encargo de una comisión compuesta por personalidades como Aristóbulo del Valle y Schiaffino.²¹ El asombro del público ante la efígie del homenajeado evidenció los criterios de verosimilitud que habían dominado los encargos de las comisiones de homenaje que funcionaban en el país a fines del siglo XIX. Acerca de este suceso, Rubén Darío registró: "En cuanto al Sarmiento [...]. Conozco [...] los rudos mazazos [en la prensa] del Sr. [Paul] Groussac, los líricos y sutiles comentarios de [...] Schiaffino y la necesidad de vigilancia policial para librarse del monumento de la indignación iconoclasta".²² Atravesado por las corrientes culturales europeas, Yrurtia se refirió a la estatua de Rodin en un reportaje publicado por Martín Malharro en 1905:

La impresión que he recibido de la obra de Rodin ha sido de verdadera sorpresa. No me explico cómo puede haber artistas que rechacen dicha estatua. Considero que es la mejor de las obras de Rodin: es la concepción y la ejecución magistral, de un gran pensamiento; la estatuaria moderna no ha producido nada igual y es el Sarmiento muy superior a "Los burgueses de Calais" [...]. El único defecto que le encuentra al Sarmiento, es que la base, el Apolo y la estatua no forman un todo armónico [...], un conjunto respondiendo a un solo fin. Después, considero que Buenos Aires puede estar muy orgullosa de poseer esa producción de Rodin [...]. Sobre todo, el país ha hecho un excelente negocio. Pues si algún día deseara deshacerse de esta obra, no faltaría nunca europeo que abonaría mucho más de lo que por ella se ha pagado.²³

Con motivo de su matrimonio, Yrurtia decidió retratar a su esposa, Gertrudis Radersma (1903), en una cabeza de rasgos lisos y pulidos emergiendo de un bloque de mármol que se asemeja a la composición de *El pensamiento* (ca. 1895), de Rodin. Esta escultura consiste en un cubo colmado de asperezas del cual asoma

¹⁷ Traducción del artículo de Camille Mauclair "Rogelio Irurtia", publicado en *El Diario*, 8 de junio de 1903, p. 3.

¹⁸ Información suministrada vía correo electrónico por Véronique Mattiussi, a cargo de los Fondos documentales del Museo Rodin de París, el 28 de junio de 2011.

¹⁹ Postal de René Chéruy a Rogelio Yrurtia, París, 2 de julio de 1904. Archivo Rogelio Yrurtia, Museo "Casa de Yrurtia".

²⁰ [Martín Malharro], "Rogelio Irurtia. Sus impresiones y sus propósitos. El Sarmiento de Rodin", *El Diario*, 5 de agosto de 1905, p. 4.

²¹ Marina Aguerre y Raúl Piccioni, "Eduardo Schiaffino y «el mono tití» del Parque 3 de febrero, o la introducción de una estética moderna en la empresa monumental porteña", en Diana Wechsler (Coord.), *Desde la otra vereda, op. cit.*, pp. 83-117.

²² [Rubén Darío], "Rodin y su obra. Dos Rodines. Ideas y sensaciones", *La Nación*, 16 de agosto de 1900, p. 4.

²³ [Martín Malharro], "Rogelio Irurtia. Sus impresiones y sus propósitos. El Sarmiento de Rodin", *El Diario*, 5 de agosto de 1905, p. 4.

el rostro de Camille Claudel, discípula del artista, inclinado hacia adelante, absorto en un estado de ensueño y la mirada fija en la vaguedad. Durante los años siguientes, las formas masculinas y femeninas entrelazadas en una corporeidad única fueron un rasgo recurrente en la producción de Yrurtia, como testimonia su escultura *El poeta ante el dolor humano* (1906). Esta composición guarda cierta analogía con el varón musculoso en actitud de reposo frente al cual sobrevuela una mujer diminuta que Rodin proyectó con el título de *El escultor y su musa* (ca. 1897), en referencia al héroe arcaico bendecido por la gloria de la diosa griega Niké. El espacio vacío generado por la unión de ambos cuerpos supone un gesto de pérdida vinculado a la privación de los beneficios de esa deidad o una huella de la condición de posibilidad latente en el proceso creativo afrontado por los artistas en sus ratos de inspiración. Asimismo, *Impresión sobre la música de Wagner* (ca. 1904), de Yrurtia, parece rendir homenaje a *Amor fugitivo* (ca. 1885), concebida por Rodin como una amalgama de figuras concentradas en un espectáculo de acrobacia de refinada elegancia y fluidez. En esa obra, el artista francés intentó dar vida a las tensiones emocionales subyacentes en las relaciones amorosas, influido por la descripción del círculo infernal destinado a las parejas unidas por un amor prohibido que aparece en *La divina comedia*.

La fascinación por Auguste Rodin: Pedro Zonza Briano y Alberto Lagos

Pedro Zonza Briano exploró el diálogo de las formas en movimiento en las esculturales entre 1908 y 1909 cuando era becario de la Comisión Nacional de Bellas Artes.²⁴ En la Exposición Internacional de Arte del Centenario, organizada en 1910, el escultor participó con un único trabajo de su autoría, galardonado por el jurado con una medalla de plata.²⁵ Dos nuevas presentaciones públicas de este artista tuvieron lugar con la admisión de *El pensamiento helénico* en el Salón Anual de Arte de 1912 y la intervención de *Creced y multiplicaos* en la edición de ese certamen al año siguiente, donde obtuvo el Premio Adquisición. Finalizado su derrotero por suelo francés, la estatua de Sarmiento que Zonza Briano ejecutó en Buenos Aires hacia 1918 constituye un ejemplo de la asimilación del universo estético de Rodin en su propia producción. Comprada por el Consejo Nacional de Educación, ideó al prócer sentado en un sillón cuya materialidad se confunde con su cuerpo, de manos exageradamente enormes y fieras, en alusión a la energía de su carácter y la fuerza impetuosa de sus convicciones políticas.²⁶

²⁴ "Pedro Zonza Briano", *Athinae*, 17 de enero de 1910, a. III, n. 17, s. p.

²⁵ "Exposición del Centenario. Bellas Artes", *La Nación*, 7 de septiembre de 1910, p. 5.

²⁶ "El «Sarmiento» de Zonza Briano", *La Nación*, 21 de diciembre de 1918, p. 5.

²⁷ Carta de Auguste Rodin a Pedro Zonza Briano, París o Meudon, 13 de abril de 1912. Citada en *Correspondance de Rodin 1908-1912*, Tomo III, París, Museo Rodin, 1985, p. 208.

²⁸ "Un almuerzo argentino", *El Liberal*, Madrid, 19 de abril de 1912, p. 2.

²⁹ José León Pagano, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Edición del autor, 1937-1940, t. 3, p. 147.

³⁰ "Exposición de San Francisco. Premios de bellas artes", *La Nación*, Buenos Aires, 17 de julio de 1915, p. 6.

³¹ Manuel Mujica Láinez, *Lagos*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1962, p. 22.

La participación de *Creced y multiplicaos* en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de 1912 indignó al prefecto de policía de París, quien exigió que este trabajo fuera retirado a causa de su concepción presuntamente ofensiva para la moral de la burguesía francesa. Esta escultura en bronce, integrada por una mujer rendida al goce sexual propiciado por el hombre ubicado a su espalda, fue el centro de atención de este funcionario, quien vislumbró la composición como una afrenta a la vida marital y los valores cristianos impulsados en el siglo XIX. Consumada la censura, el escultor fue agasajado por el poeta guatemalteco Enrique Gómez Carrillo en un banquete celebrado en su honor, al cual había sido convocado Rodin, quien se excusó de asistir debido a los inconvenientes de salud que lo aquejaban por entonces.²⁷ La invitación cursada al escultor francés no habría respondido a la existencia de lazos afectivos entre Zonza Briano y Rodin, sino a la necesidad de contar con la presencia de un comensal de renombre que obligase a los organizadores del certamen a revisar la decisión adoptada.²⁸ El tratamiento abocetado de las superficies, la ausencia de líneas definidas, la expresividad de la materia y el juego de luces y sombras de *Creced y multiplicaos* parecen emular los artilugios plásticos usados por Rodin en *Mujer en cucillitas* o *La lujuria* (ca. 1881-1882). Asimismo, la escultura del joven argentino parece compartir la misma dimensión erótica de la pareja de amantes de *Soy bella*, forjada por Rodin bajo la influencia de *Las flores del mal* (1857), del poeta Charles Baudelaire.

La escultura *Remordimiento*, protagonizada por un hombre de musculatura vigorosa acurrucado en actitud de lamentación, constituye la contracara de géneros de *La Danaide*. Esta escultura fue concebida por Hernán Cullén Ayerza (1879-1936) alrededor de 1905 en Roma, adonde había llegado con el cargo de secretario del consulado argentino de esa ciudad.²⁹ La medalla de plata conquistada por *Remordimiento* en la Exposición Internacional de San Francisco de 1915, como parte de los trabajos remitidos por el Museo Nacional de Bellas Artes en representación del país, significó la validación de las cualidades estilísticas de Cullén Ayerza.³⁰ Una compañera de viaje de esta pieza fue la cabeza en bronce de aspecto sereno, facciones difuminadas, sonrisa complaciente y ojos entornados que Alberto Lagos había presentado en el Salón Anual de Arte de 1913 con el título de *Voluptuosidad* (1912).³¹ Esta composición parece guardar una suerte de parentesco con *Cabeza de dolor* (1903-1904), de Rodin, elaborada a partir de los rasgos cargados de patetismo del rostro de uno de los niños muertos de *Ugolino y sus hijos* (ca. 1881), de su autoría. El tema del sufrimiento humano fue abordado por Lagos en *La confesión*

Izquierda. Pedro Zonza Bríano,
Creced y Multiplicaos, 1911,
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes

Derecha. Alberto Lagos,
Volupté, 1912,
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes



de *Antígona* (1911), ideada como una unidad compacta compuesta por dos personajes cuyos brazos y piernas estructuran una línea continua sumamente sinuosa que recorre la totalidad de la escena. En esta ocasión, el artista recuperó *Antígona* (442 a. C.), del poeta Sófocles, que relata la muerte de la mujer que da nombre a esta pieza teatral a causa de su afán por enterrar a sus hermanos según los ritos religiosos de la época a pesar de las prohibiciones establecidas por el rey de Tebas.

Luis Falcini (1889-1973) fue el sucesor de la generación que introdujo en Buenos Aires los cambios plásticos impuestos por Rodin en el mundo artístico francés desde la creación de *La puerta del infierno*. El impacto emocional que le causó *El caminante* (1907) y *Los burgueses de Calais* durante su época de estudiante en Europa lo inspiró a recordar décadas después: "La pasión, a veces trágica de este artista

[A. Rodin], centraba mi norte escultórico".³² Este comentario ilustra que Rodin siguió siendo un foco de interés para los jóvenes argentinos que emigraban a París con la intención de perfeccionar sus conocimientos de la mano de maestros que les inculcasen ideas estéticas renovadas. La compra por parte de Schiaffino del mármol *La Tierra y la Luna* (1901-1904) y de una copia en bronce de *El pensador* (ca. 1890) realizada antes de 1910 marcó la consagración de la figura de Rodin en el gusto de quienes aún dudaban de sus valores plásticos. Cautivados por su espíritu moderno, hasta su muerte, en 1917, Rodin continuó siendo reverenciado por artífices de todas las latitudes como el promotor de una manera revolucionaria de imaginar la concepción de las formas escultóricas.

³² Luis Falcini, *Itinerario de una vocación*, Buenos Aires, Losada, 1975, p. 53.

Andromède
Andrómeda
Anterior a 1886
Mármol
29 × 32 × 20 cm











*Nu féminin s'appuyant sur le sol,
étude pour le Danaïde*
*Desnudo femenino apoyándose
en el suelo, estudio para La Danaide,*
ca. 1887
Bronce
33 × 14 × 14,2 cm











Auguste Rodin en medio de pasiones argentinas¹

María Teresa Constantín

¹ Este texto recoge aspectos abordados en trabajos anteriores: "La confrontación política como disfuminadora de límites entre lo público y lo privado. El Sarmiento de Auguste Rodin", en AA. VV., *El arte entre lo público y lo privado. VI jornadas de teoría e historia de las artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 1995; y "El Sarmiento de Rodin", en AA. VV., *Rodin en Buenos Aires. Su influencia y la de otros escultores franceses en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Antorchas-Museo Nacional de Buenos Aires, 2001; como así también aspectos de un trabajo más extenso, *El Sarmiento de Rodin* [inédito], y de una nota en el diario *Clarín*, "¿Usted qué piensa?", publicada el 28 de mayo de 1995.

² Como el uso de lo inacabado, el fragmento o el ensamblado, entre otros recursos puestos en práctica por el artista.

³ *La Nación*, *La Prensa*, *El Diario*, entre otros. Interesa señalar que, a pesar de que los principales periódicos se referían a los hechos aquí mencionados, la postura de cada uno de ellos es diferente: *La Nación* adopta un tono más "objetivo", aunque Bartolomé Mitre participará activamente en estos acontecimientos. *La Prensa*, a la que podríamos definir como "oficialista", intentará, a veces, justificar al gobierno, pero no podrá evitar, frente a hechos demasiado escandalosos, tomar ciertas iniciativas. Así, al aproximarse el cumpleaños de Juárez Celman en 1888, propone un decreto por el cual se prohibía hacer regalos a funcionarios públicos. Por su parte, *El Diario* tiene un carácter marcadamente opositor al gobierno.

⁴ Agustín Rivero Astengo, *Juárez Celman*, Buenos Aires, Kraft, 1944.

⁵ Luego de la primera presidencia del general Julio Argentino Roca, Juárez Celman fue elegido con un cierto respaldo popular, que fue perdiendo a medida que se mostraba cada vez más como representante de los intereses intermediarios entre el Estado y la banca internacional. Arístobulo del Valle y el propio Sarmiento, según se señala más arriba, alertaban tempranamente sobre el peligro del progresivo endeudamiento del país.

⁶ "Los Grandes Hombres", *El Diario*, 15 de septiembre de 1888.

⁷ *El Diario*, 14 de septiembre de 1888.

El aniversario de la muerte de Auguste Rodin es la ocasión para que las instituciones que conservan sus trabajos ofrezcan a los espectadores nuevas aproximaciones a su obra, actualización de estudios, relecturas, citas creativas y diálogos con producciones contemporáneas. Basta con observarlas múltiples iniciativas organizadas a nivel internacional durante 2017 para comprender la dimensión alcanzada por el "año Rodin". A la vez, esas iniciativas señalan la importancia de su obra para la escultura moderna y para producciones posteriores, no solo escultóricas, en el arte contemporáneo.²

Estas líneas proponen abordar un aspecto del trabajo de Rodin que no cesa de activarse cíclicamente en la Argentina. Nos referimos al carácter público –en toda la dimensión del sentido de lo público– de la obra del escultor francés. Asunto que concentraremos en dos obras emplazadas en la ciudad de Buenos Aires, el *Monumento a Domingo Faustino Sarmiento*, en los bosques de Palermo, y *El pensador*, en la Plaza del Congreso. A diferencia de las obras de carácter museístico protegidas en las instituciones, estas piezas se encuentran enclavadas en el espacio público –plazas abiertas a las cuales se accede libremente-. Precisamente por este carácter público, con frecuencia aparecieron y aparecen, sometidas a las tensiones pasionales de la sociedad argentina que, por supuesto, no afectan a las *obras de museos*. Objetos del pasado, como producción y como requerimiento de una sociedad, son testigos de aquél momento, pero pertenecen también a un presente que los actualiza en cada momento de la contemporaneidad con la cual conviven. Así, confluyen en ellos pasado y presente. La singularidad de lo representado –la primera, monumento a un *Gran Hombre*, cuyos actos y convicciones son, en nuestro país, motivo perpetuo de debate, y el alto valor simbólico de la segunda– las colocó (y las coloca) regularmente en foco. Dado el carácter de este catálogo, se han elegido tres momentos en los que el vínculo de las obras con la sociedad que las acoge adquirió (y adquiere) particular intensidad. Momentos en los que el objeto y el contexto cambiante (altamente agitado en la Argentina) se confunden y se alteran en vibrante intercambio.

I - Punta de lanza del combate político

Desde sus orígenes, el *Monumento a Domingo Faustino Sarmiento* aparece en el centro del entramado de la historia argentina a extremos de ser utilizado como el sólido bloque alrededor del cual se organizó una de las más celebres revueltas políticas de la Argentina moderna: la Revolución del 90. En efecto, durante la primera quincena del mes de septiembre de 1888, la prensa porteña³ alertaba

sobre la fragilidad de la salud del expresidente argentino, quien había sufrido un ataque al corazón en su exilio paraguayo. Este exilio voluntario respondía, en parte, a su desacuerdo con la política del presidente Miguel Ángel Juárez Celman, en especial con el progresivo endeudamiento público externo, que había dado lugar a un ambiente de corrupción y enriquecimiento fácil. Sarmiento había señalado: "estoy ensordecido por el fragor de las instituciones que se derrumban. Juárez no será más que el instrumento de las fuerzas ciegas que están transformando a la República. ¡Ya no puedo gritar! Estoy ronco después de 60 años de predica estéril".⁴

El día 13, se conoció en Buenos Aires la noticia de su muerte, ocurrida, como se sabe, el día 11. A partir de ese momento, la repatriación de los restos y los homenajes a su llegada derivaron en un enfrentamiento político entre el gobierno de Juárez Celman⁵ y una, hasta entonces, dispersa oposición que idealizaba la figura de Sarmiento como emblema del gobernante justo en contraposición al gobierno de turno: "a no ser por la prensa, con justos homenajes y el pueblo con demostraciones de pena bien elocuentes el duelo del oficialismo no hubiera denunciado la proporción de esta desgracia [...]. La memoria de los grandes hombres no puede ser honrada oficialmente en ciertas épocas, y solo al pueblo le queda esa misión patriótica y fecunda", sentenciaba la publicación.⁶ Se presentaba así a los contrincantes, gobierno y "pueblo", y se llamaba a este último a la movilización.

En cuanto al monumento, a tan solo dos días de conocida la muerte de Sarmiento, y a propuesta de dos miembros del Concejo Deliberante, surgió la idea de su elevación⁷ en el Parque Tres de Febrero. Mientras, diferentes sectores sociales y políticos en nombre del "pueblo" iniciaron un despliegue organizativo alrededor de los homenajes que se tributarían a los restos del expresidente cuando llegaran a Buenos Aires⁸. En los días que siguieron, la movilización cobró tal dimensión que se constituyó una Comisión Central Popular para organizar la manifestación de acompañamiento de los restos, el 21 de septiembre, al cementerio. Así, el *pueblo* tomó a su cargo el homenaje a Sarmiento al tiempo que acicateaba al gobierno:

el Presidente [...] no ha tenido carácter para contrariar una sola noche sus inclinaciones teatrales [...] tal vez comentaban (Juárez y sus ministros) allí [...] entre sonrisas, notas de orquesta y arias de prima donna, la escasez de recursos pecuniarios [...] hoy inverosímil, en que ha muerto un hombre que pasó por los más altos puestos públicos [...] al revés de otros gobernantes modernos, que de seguro no han de

morir en la miseria [...]. Ciento es que en su época los gobernantes no improvisaban fortunas, ni el agradecimiento de los amigos se manifestaba en regalos de palacio [...]. Qué enorme contraste entre el pasado y el presente [...].⁹

Producido el entierro en tal clima de beligerancia, en la que la figura de Aristóbulo del Valle ocupó un lugar destacado, la elevación del monumento concentró luego la disputa política.

Como todo monumento público, el de Sarmiento responde a una ideología que quiere un arte didáctico. En este caso, se propusieron el monumento y un emplazamiento determinado. La obra no solo tiene que ver con el tormentoso presente, sino que, además, es un *testigo*, un *lugar de memoria*, el trazo que borra y, al mismo tiempo, impide olvidar el pasado. Plantar la imagen de Sarmiento en el otrora santuario de Rosas es exorcizar definitivamente “el mal” de la barbarie. Se trata asimismo de un ejemplo público, y desde el primer día, la confrontación política se encargó de idealizar la figura de Sarmiento. Se hizo de él un ser mitológico y un hombre real al que todos pueden imitar. En ese momento, “la patria” necesitaba *modelos* en los cuales reconocerse para corregir el rumbo.

En una reunión organizada el 14 de septiembre, la Comisión de Prensa que nucleaba a los principales diarios inició una suscripción pública para elevar el monumento de la que excluyó al gobierno. Se buscaba generar un amplio movimiento de *adhesiones* para enfrentarlo y, en este sentido, se señaló a los hombres que debían llevarlo adelante: Torcuato de Alvear, Aristóbulo del Valle, Lucio V. López, Manuel Láinez, los Mitre, Leandro N. Alem y Lucio Mansilla, entre otros. La sola lectura de sus nombres indica el alto componente político de la propuesta. El resto de los miembros serían, en su mayoría, quienes habían organizado la manifestación popular que acompañó al féretro, a los que sumaron cinco militares. El grupo reafirmó la intención de emplazar el monumento en el Parque Tres de Febrero y comenzó a actuar con una rapidez asombrosa, reuniéndose casi todos los días.¹⁰

Para el primer aniversario de la muerte de Sarmiento, el 11 de septiembre de 1889, el Congreso Nacional aprobó la Ley 2540, que autorizó la erección del monumento. Ese día, un miembro de la comisión promotora, Mariano Varela, habló de la grandeza de Sarmiento “comparada con la de los pigmeos que se han enseñoreado del poder”.¹¹ Los mismos hombres que impulsaban esa iniciativa integraban la Unión Cívica Nacional, compuesta por diversas fuerzas políticas, incluidos sectores católicos. En paralelo, se crearon subcomisiones provinciales y, en la Comisión de Prensa, se

incluyó a medios extranjeros. Aparece en escena un elemento nuevo: la llegada de inmigrantes y la presencia activa de las diferentes colectividades eran una inquietud entre los sectores dirigentes. Lilia Bertoni¹² explica que la preocupación por la nacionalidad desembocó en la construcción de un conjunto de referentes materiales. A ello, agregamos nosotros, los monumentos de esos años reflejan la búsqueda de modelos destinados a los argentinos, pero también a los extranjeros. La elevación de un monumento en un país joven incorpora, entonces, un componente de *identidad nacional* para ofrecer a los recién llegados y que estos puedan incorporar una “identidad” que los ligue al nuevo espacio físico.

La Argentina vivía una gran agitación política, y la obra en homenaje a Sarmiento buscaba no solo provocar la adhesión a una figura del pasado, sino, a la vez, promover una movilización que cambiara el presente e influyera sobre el futuro. El monumento se convirtió en una bandera de lucha que permitió extender la acción política opositora a todo el ámbito nacional.

En septiembre de 1889, se realizó el mitin del Jardín Florida, donde se constituyó la Unión Cívica de la Juventud, de la cual, tiempo después, surgió la Unión Cívica Radical. La Revolución estalló el 26 de julio de 1890. Los hombres involucrados en el *affaire Sarmiento* eran sus líderes, y a pesar de haber sido sofocada la revuelta, condujo, luego, a la renuncia de Juárez Celman. El proyecto para realizar el monumento se vio debilitado durante este proceso y, mientras duró la eclosión revolucionaria, pasó a un segundo plano. Fue retomado por una comisión presidida por Torcuato de Alvear y una subcomisión artística a cargo de Aristóbulo del Valle.

II - Sarmiento era feo

La inauguración del monumento, el segundo momento en el que concentra pasionales disensos, se produjo el 25 de mayo de 1900. Las condiciones del país habían cambiado: en 1896, habían desaparecido todos los síntomas de la crisis y la Argentina podía reanudar su avance. Transcurridos doce años, el monumento había perdido el componente político revulsivo de sus orígenes.

Seis días después del entierro de Sarmiento, se había realizado una reunión para impulsar el proyecto, promovida, entre otros, por Torcuato de Alvear y Aristóbulo del Valle. Según Eduardo Schiaffino, fue él quien propuso a Aristóbulo del Valle el nombre de Auguste Rodin para su realización.

Auguste Rodin, *Monumento a Domingo Faustino Sarmiento*, Parque Tres de Febrero, Buenos Aires. Fotografía: Facundo de Zuviría.

⁸ El Congreso levantó la sesión del día; la prensa de La Plata organizó un acto público e invitó a Aristóbulo del Valle a pronunciar la “oración fúnebre”; el Concejo Deliberante de Buenos Aires, el Club el Progreso, el Círculo Médico, diferentes grupos de estudiantes universitarios, las provincias del interior, el Centro Naval, el Centro Paraguayo y el Colegio Nacional programaron actos propios, y en Corrientes y Rosario, “la juventud” preparó una manifestación para cuando los restos pasaron por el río.

⁹ “Los Grandes Hombres”, art. cit.

¹⁰ *El Diario*, 1, 2, 3 y 4 de octubre de 1888.

¹¹ Ibíd., 11 de septiembre de 1889.

¹² Lilia Bertoni, “Construir la Nacionalidad, héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891”, en Boletín nº 5, Buenos Aires, Instituto Ravignani, 1992.

¹³ *La Nación*, 25 de mayo de 1900.





¹⁴ "J'ai eu alors le bonheur de transmettre mon admiration pour vous à mon noble ami feu Del Valle, qui [...] n'avait vu aucune de vos oeuvres, mais il était un esprit si largement ouvert au choses de l'art, qu'il me suffit de lui faire voir quelques reproductions [...]." Carta de Schiaffino a Rodin, 17 de junio de 1899. Archivo Museo Rodin.

¹⁵ Se trató de un plazo moderado para los estándares de Rodin, quien necesitó siete años para esculpir su *Claude Lorrain*, ocho para *Los burgueses de Calais* y siete para mostrar el yeso de *Balzac*.

¹⁶ *La Nación*, 6 de abril de 1900.

¹⁷ *Caras y Caretas*, 2 de junio de 1900.

¹⁸ *La Prensa*, 26 de mayo de 1900.

¹⁹ *El Pueblo y La Tribuna*, 26 de mayo de 1900.

²⁰ Discurso del presidente Julio Argentino Roca, *La Prensa*, 26 de mayo de 1900; y discurso de Miguel Cané, *El País*, 26 de mayo de 1900.

Del Valle "estudió con empeño la personalidad de Rodin en la crítica y en la reproducción de sus obras y, apasionado de su genio, resolvió encomendarle la realización de este monumento".¹³ Complacido, Schiaffino agregó: "hicimos lo que pudimos, para que la imagen del gran argentino fuera perpetuada en el bronce por el genio inusitado de Rodin". Y en una carta a Rodin, en 1899, completó: "Tuve la felicidad de transmitir mi admiración por usted a mi noble amigo el fallecido Del Valle, quien [...] no había visto ninguna de sus obras, pero era un espíritu tan amplio en cuestiones artísticas, que me fue suficiente con hacerle ver algunas reproducciones [...]."¹⁴

El plazo de ejecución se fijó en tres años y medio, es decir, la obra debía terminarse para mediados de 1899.¹⁵ En 1896, murió Aristóbulo del Valle, y el nuevo ministro plenipotenciario de la Argentina en París, Miguel Cané, también miembro de la comisión pro monumento, se hizo cargo de las gestiones concernientes a la realización de la obra. La gestión de Cané en París se extendió de 1896 a 1898, cuando regresó a Buenos Aires, desde donde continuó manejando la relación con el escultor por carta hasta la inauguración de la obra.

En febrero de 1900, la escultura fue embarcada en El Havre y, en abril, llegó a la Argentina. Desde ese momento, comentarios cada vez más frecuentes en

la prensa anticiparon un *affaire Sarmiento*, así como hubo un *affaire Balzac*. Uno de ellos decía: "han llegado ya desde París algunos ecos de la impresión producida por la obra de Rodin, y lo único que parece desprenderse de ellos es que su *Sarmiento* será tan discutido como lo fue su *Balzac*".¹⁶

Para la inauguración, realizada el 25 de mayo de 1900 como parte de la gran celebración del nonagésimo aniversario de la Revolución de Mayo, se pusieron en marcha todos los rituales propios de este tipo de eventos. Los festejos se iniciaron al amanecer con una salva de artillería y un acto multitudinario en la Plaza de Mayo. Después, el presidente de la Nación, Julio A. Roca, y una comitiva de ministros, altos funcionarios y diplomáticos extranjeros se dirigieron a Palermo, donde, desde la mañana, se habían ubicado diez mil hombres de las Fuerzas Armadas. "El monumento de Rodin se destacaba en el espacio vacío que circundaba la guardia de cadetes".¹⁷ "Hubo momentos en que todos los terrenos comprendidos por el parque eran insuficientes para contener la inmensa aglomeración de gente y de carroajes".¹⁸ La prensa habló de entre setenta mil y ciento cincuenta mil asistentes, y coincidió en señalar la confusión creada por la cantidad de público y sus intentos de acercarse al monumento.¹⁹ Siguiendo el ritual para estos casos,

se pronunciaron diversos discursos. Cané entregó la obra en nombre de la Comisión promotora y el primer mandatario la recibió en nombre de la República. Gobierno y Comisión²⁰ coincidían en lo que quedaba de él: el homenaje al hombre extraordinario que sirve de modelo, el aspecto testimonial que ambos destacan y el aún vigente componente de identidad nacional. El presidente Roca recordó: "la apoteosis de Sarmiento se celebraba en el mismo parque que él creó, como si hubiera querido cubrir con la belleza del paisaje la memoria de los horrores y de la sangre derramada por el despotismo".²¹ Por su parte, Cané recordó que, para Sarmiento: "Palermo es un monumento de la barbarie y de la tiranía del tirano". Y agregó: "Palermo era una obsesión de Sarmiento [...] con su arquitectura gauchesca, sus reminiscencias de estancias y sus árboles funerarios reflejaba con cruel exactitud el carácter del hombre que encarnó en el poder la inculta soberanía de las campañas".²² Se había perdido la carga motorizadora de revuelta política, pero se rescataba ahora el proyecto político que afirmaba la *República Conservadora*. Con la inauguración, el monumento accedía a su categoría final: monumento público y, como tal, fue pensado para reafirmar, o al menos capitalizar positivamente, los actos de gobierno de la segunda presidencia de Roca.

Sin embargo, en este caso, el disenso se concentraría en las consideraciones estéticas acerca de la obra. Transcurrida la inauguración, diarios y revistas dedicaron inmediatamente múltiples artículos que no se caracterizaron por su originalidad, sino por su imaginación en encontrar los peores términos para describir la figura:

es difícil concebir algo más feo, vulgar, casi repulsivo y, por lo tanto, menos parecido a Sarmiento que el perfil de su estatua [...] frente fugitiva, deprimida como la mirada de un reptil; nariz pequeña y ondulada; labio saliente, pero delgado; cabellos largos cubriendo las orejas, en fin una serie continuada de errores que dan por resultado no un Sarmiento simbólico, pero sí una caricatura de aquella cabeza [...] Sarmiento era feo [...] pero no tenía un cráneo de degenerado ni era su cabeza la de un notario o la de un farmacéutico de aldea [...].²³

Cané no se pronunció públicamente, pero escribió a Rodin planteándole los mismos reproches que suscitaron el escándalo en Buenos Aires. Exigió también parecido físico:

Estamos todavía en plena batalla de opinión [...] Pasé dos años rogándole, usted sabe con qué insistencia, que le otorgara a los rasgos y a la cabeza de Sarmiento todo el parecido posible [...] Me había prometido tener en cuenta nuestros razonamientos, que en el fondo no afectaban para nada sus ideas generales sobre lo que debe ser un monumento conmemorativo [...] He aquí el resultado: en lugar de ser recibida por una aclamación general, como ella lo merecía, porque encuentro su obra muy bella, todo el mundo se encuentra desconcertado con la figura simiesca de Sarmiento [...] Es lamentable [...] Hubiera querido escribir otra carta; conoce mi admiración y mi afecto por usted, pero [...] debe recordar la leal franqueza con que siempre hice mis observaciones.²⁴

Rodin no permaneció insensible a sus críticas y pensó en realizar una nueva cabeza, que nunca concretó. Más tarde, habría expresado el deseo de que hubiera una copia del monumento en el Museo Rodin, en agradecimiento por la confianza que la Argentina había depositado en él y porque "su realización me permitió búsquedas con las cuales se benefició toda mi obra posterior".²⁵

En Buenos Aires, el monumento²⁶ siguió y sigue formando parte de la trama viva de la historia. Cada tanto, la escultura es objeto de ataques, cuyo blanco, por supuesto, es el personaje histórico y no la obra de arte. Hacia finales del siglo XX, como muestra de que todavía subsisten en algunos círculos las ideas del siglo XIX, se erigió, precisamente frente a él, un enorme monumento dedicado a Juan Manuel de Rosas que, cien años después, propone una simbólica revancha.

III - Pensar en la calle

Nuestro último punto refiere no a un monumento público de Rodin, sino a *El pensador*, una escultura emplazada en la vía pública. La diferencia entre ambos, monumento y escultura, es un elemento substancial en tanto la escultura aparece desprovista de la carga de la que es portador un monumento. Aspectos como la no identificación del personaje sustraen de ella cuestiones ideológicas, políticas, de memoria, o aspectos testimoniales. *El pensador* es nada más (y nada menos) que eso: un hombre desnudo en la introspección tensa del pensamiento. Como es sabido, se trata de una de las figuras de *La puerta del infierno*. En 1880, Auguste Rodin había recibido el encargo de realizar una puerta monumental para un futuro Museo de

²¹ *La Prensa*, 26 de junio de 1900.

²² *El País*, 26 de mayo de 1900.

²³ "Ni realidad ni alegoría", *La Nación*, 27 de mayo de 1900.

²⁴ Carta de Miguel Cané a Auguste Rodin, 27 de mayo de 1900. Archivo Museo Rodin. Traducción nuestra del original en francés.

²⁵ *La vie*, febrero de 1918.

Artes Decorativas. Las puertas del Baptisterio de Florencia u otras de numerosas iglesias medievales o renacentistas (admiradas por Rodin) pudieron servir de modelo al artista, como lo indican los diferentes bocetos y maquetas existentes en los fondos del Museo Rodin. El pedido señalaba, además, que la puerta, de más de cinco metros de alto, debía contener bajorrelieves que ilustraran *La divina comedia*, de Dante. Rodin trabajó en ella desde el año del encargo hasta su muerte; nunca la dio por terminada. El conjunto es una sombría reflexión sobre la condición humana, y modeló para ella más de un centenar de figuras que encontrarían allí su lugar,²⁷ junto a otras pensadas para obras específicas, entre ellas, el Apolo del monumento a Sarmiento. Muchas de las figuras o grupos más célebres²⁸ del artista tienen su origen en este enorme trabajo, como ocurre con *El pensador*, que fue concebido muy tempranamente para el dintel. Así, en la tercera maqueta de la puerta, datada en 1880, la figura del pensador puede ser identificada en el lugar que ocupará finalmente y, de igual modo, una fotografía de 1882, también perteneciente al Museo Rodin, muestra a *El pensador* modelado en su aspecto final y ubicado en la estructura de madera que el escultor había preparado, simulando la puerta, para ensayar el emplazamiento de las diferentes figuras. En lo alto del dintel, *El pensador* domina el conjunto, contemplando el oscuro destino de los hombres.

Desde los inicios del trabajo de la puerta, Rodin pensaba incluir en ella la figura de Dante. En una fotografía de 1881-1882, se observa la intervención en lápiz que realiza sobre *El pensador* para dibujar los laureles que rodearían la cabeza del poeta. En efecto, inicialmente *El pensador* es *El Poeta* (Dante) y, con ese nombre, es expuesta por primera vez en Copenhague, en 1888. La obra recibió su título definitivo en 1889.²⁹ Independizado de la puerta, liberado del nombre, atemporal en su desnudez, *El pensador* se vuelve universal, alegoría, idea pura, y adquiere la potencia de la figura solitaria que puede pensarse y pensarnos.

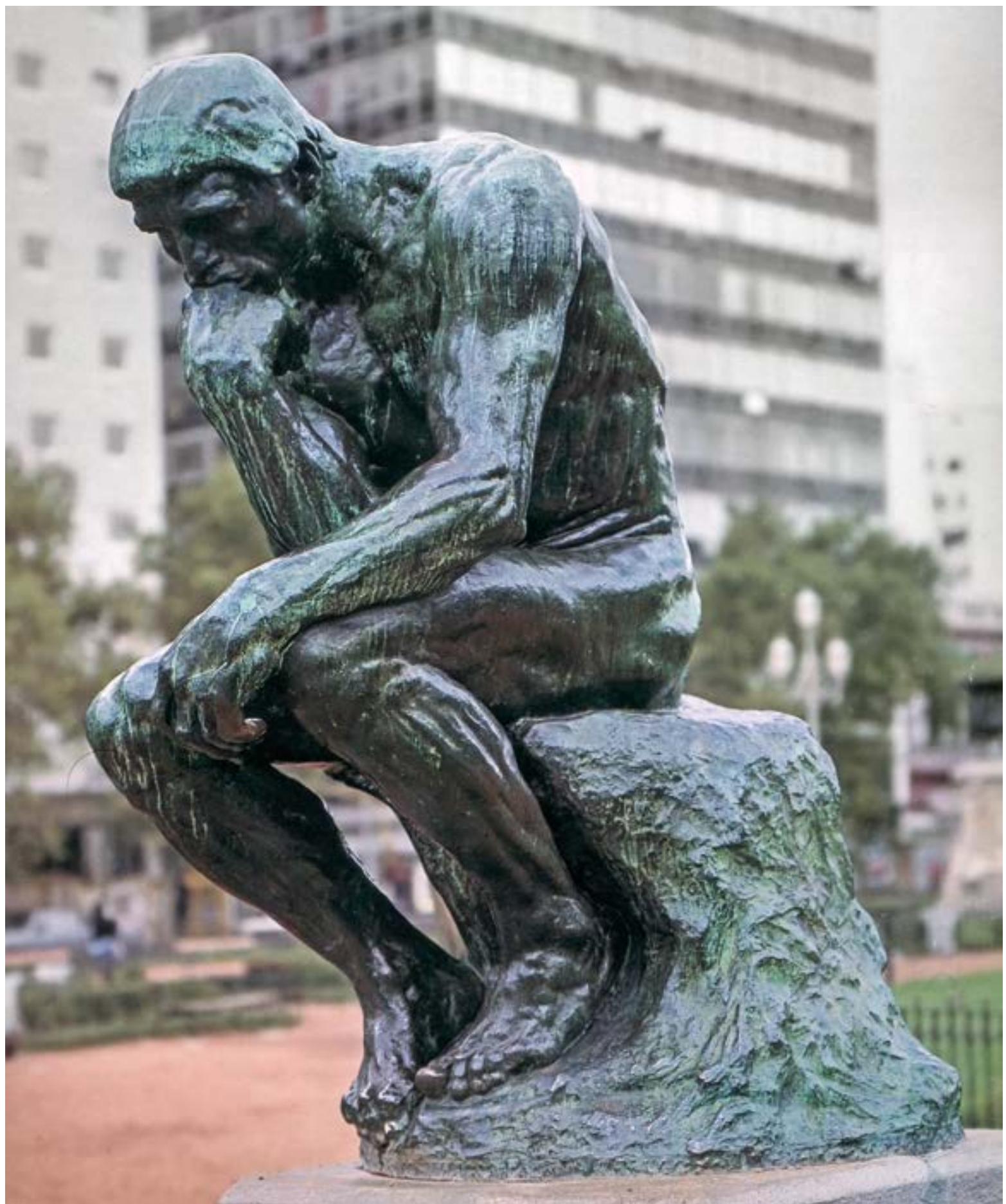
En 1904, una suscripción popular reúne el dinero para que, en 1906, la figura del *gran pensador*³⁰ en bronce sea emplazada en la explanada de entrada al Panteón de París, la arquitectura/monumento destinada a recibir los restos de los grandes hombres que hicieron la gloria de la República Francesa.³¹ Este gesto consagra la obra, interpretada en ese momento como símbolo de la democracia.

La versión de *El pensador* ubicada en Congreso llegó a nuestro país en octubre de 1907, adquirida como parte de la misión Schiaffino para una Argentina que se preparaba para los festejos del Centenario. Fue instalada en el lugar que ocupa actualmente durante octubre y noviembre. Ajena a la carga que poseía el *Monumento a Domingo Faustino Sarmiento*, la escultura fue bien recibida. Así, una crítica de 1910 no duda en señalar que *El pensador* era necesario

para la ornamentación urbana, pero también "para que los disgustados por el *Sarmiento* de Palermo comprendiesen que no era culpa del genial escultor, los defectos de ese monumento, sino de quienes se empeñaron en encargárselo".³² Sin embargo, años más tarde, Schiaffino sostuvo: "El capricho de un Intendente [Torcuato de Alvear] sacrificó la obra". Para Schiaffino, el emplazamiento indicado era la plataforma central de las escalinatas del Congreso. Allí, el paseante podía contemplar la obra e imaginar la importancia y seriedad del trabajo de sus representantes. Estos, a su vez, antes de ingresar al recinto, encontrarían en *El pensador* la imagen inspiradora para sus responsabilidades. En la plaza, da la espalda al edificio. Obviamente, la idea ubicada en el Congreso adquiere otra dimensión ligada, de modo ineludible, al hecho político.³³ En 1956, Jorge Romero Brest había propuesto su mudanza a los jardines del Museo Nacional de Bellas Artes. Hombre del siglo XX, priorizaba la *pura contemplación estética* sobre el discurso y, ya en la década del 90, el por entonces senador radical Hipólito Yrigoyen propuso su traslado a la explanada del Congreso. La obra permanece en la plaza, en ocasiones es vandalizada, pero a su vez el concepto mismo de pensar parece que fuera para ella un escudo frente al disenso político. Por su emplazamiento, se halla en el centro de las numerosas protestas que unen el eje Congreso-Casa de Gobierno. Sea cual sea el objetivo defendido, *El pensador* es un aliado. ¿Quién se atrevería a negar el acto de pensar, la reflexión? Más aún, "si piensas no puedes dejar de estar de acuerdo conmigo". De algún modo, la búsqueda de adhesión política que lleva la elevación de un monumento parece tener aquí un valor permanente. Los ocasionales ataques a los que es sometida carecen de declaraciones explícitas: negar el pensamiento es negar la condición humana.

Mientras que el *Sarmiento* puede ser pensado como un *lugar de opinión*, *El pensador* actúa como ámbito de unánimes adhesiones. El objeto artístico en tanto tal no es discutido, pero, por su emplazamiento, ligado estrechamente a las pasiones argentinas, no puede menos que sufrir sus tensiones y esperanzas, suspender su silencio para agitarse con las manifestaciones de esta sociedad. Inmersas en el cambiante contexto argentino, ambas obras pueden modificar su significado, pero serán siempre portadoras de sentido para quienes las contemplen, aun mudando su manera de percibirlas o los modos de relacionarse con ellas. Sin la protección de la institución, en la calle, se someten a los avatares de la historia.

²⁶ Para un análisis de la obra, véase el mencionado artículo de nuestra autoría, publicado en *Rodin en Buenos Aires. Su influencia y la de otros escultores*



Le génie de la guerre, La défense

El genio de la guerra o La defensa

(1879), 1909

Bronce

110 × 61,5 × 41 cm











Alexandre Falguière
Alexandre Falguière
(1899), 1901-1903
Mármol
48 × 40 × 28 cm







La France
Francia
ca. 1903
Bronce
49,3 × 46 × 35,5 cm







El cuerpo de barro

Pablo De Monte

Por primera vez, vemos la carne firme convertida en un símbolo de flujo perpetuo.

En Rodin, la anatomía no es una ley inamovible de cada cuerpo humano, sino la configuración fugitiva del momento. [...] La potencia de las formas de Rodin reside en la irresistible energía de la licuefacción, en una fusión a partir de materiales escasos, justo cuando las formas renuncian a todo sueño de permanencia.¹

Auguste Rodin es considerado el escultor de mayor relevancia del siglo XIX y uno de los impulsores de la escultura moderna. Fue el artista genio y demiurgo, el gran escultor que operó la transición del Romanticismo a la época moderna con premisas formales y conceptuales que lo acercaron a los impresionistas.

El contexto cultural en el que se desarrolló su trabajo era propicio para la renovación iniciada por el escultor en la segunda mitad del siglo XIX. Entre los eventos que impulsaron el cambio, podemos mencionar la publicación, en 1848, de *El Manifiesto Comunista*, de Karl Marx y Friedrich Engels, que analizaba las tensiones sociales de la primera Revolución Industrial. Esta proclama fue uno de los disparadores de las grandes transformaciones político-sociales producidas en el siglo XX. Otro acontecimiento importante fue la aparición, en 1899, de *La interpretación de los sueños [Die Traumdeutung]*, obra paradigmática de Sigmund Freud que marcó un nuevo abordaje de las conductas humanas. Estos cambios culturales, que configuraron otra representación del mundo, se dieron en el seno de una sociedad dominada por la tradición religiosa y burguesa. Sin embargo, las tensiones entre tradición y ruptura prepararon el terreno para lo que se llamó la Belle Époque, desde el fin de la Guerra Franco-Prusiana, en 1871, hasta el comienzo de la Gran Guerra, en 1914. Este período se caracterizó por un decidido optimismo en el progreso científico y social, del que las exposiciones universales de 1889 y 1900, realizadas en París, fueron su símbolo más visible.

En literatura, los cambios se precipitaron de la mano de escritores como Gustave Flaubert (1821-1880) y Guy de Maupassant (1850-1893), quienes operaron el paso de la novela romántica a la *nouvelle* o novela corta realista. Como parte de los procedimientos de este género, los personajes fueron renovados, en especial, la representación de la mujer, que comenzaba a independizarse en una sociedad inmersa en el patriarcado y, por primera vez, expresaba sus deseos en obras como *Madame Bovary*, de Flaubert, o *Carmen*, de Prosper Mérimée (1803-1870). Algunas claves de esta renovación de las letras fueron un mayor desarrollo de los personajes, y una exploración de la multiplicidad de voces y puntos vista.

Esta nueva forma de narrar la realidad, ya no solo objetiva, sino interpretativa y mediada por la psicología de los personajes, también fue utilizada por las artes visuales. En Rodin, esto puede observarse en los dibujos preparatorios que realizaba para cada obra. Los bocetos que proyectaban el volumen no compartían un punto de vista fijo, sino que proponían una mirada envolvente compuesta de múltiples puntos de vista. Otro aporte cultural y tecnológico que permitió la renovación artística fue la aparición de la fotografía, en 1855. En la Exposición Universal de París, donde se destinaron secciones especiales para esta disciplina, el gran público se familiarizó por primera vez con esta técnica de reproducción de imágenes.

El escultor aplicó la novedosa herramienta para elaborar sus trabajos, a modo de apuntes y como base de correcciones. En algunas de estas instantáneas (pertenecientes al patrimonio del Museo Rodin, de París), puede verse cómo la intervención del lápiz del escultor modificó formas, cambió posturas o agregó elementos. También contrató a fotógrafos para que realizaran tomas de modelos, que, con posterioridad, empleó en sus composiciones escultóricas.

Otras fotografías, cuyo enfoque fue dirigido por Rodin, se convirtieron en parte de un catálogo de ventas, y aún se conserva el precio escrito de puño y letra del artista. Una excepcional serie de imágenes de su por entonces controvertido *Monumento a Balzac*, tomadas en 1908 por Edward Steichen, de noche en un jardín, colaboraron, según el propio escultor, a la comprensión de esta pieza.

¹ Leo Steinberg, *Other criteria*, Nueva York, Oxford University Press, 1972, citado en *El cuerpo desnudo* [cat. exp.], Fundación Mapfre, Madrid, 13 de mayo al 6 de julio de 2008, p. 54.

La materia de Eros

En las artes visuales, el ambiente cultural de ruptura convivía con la tradición académica del siglo XIX en la cual Rodin inició su formación artística. En ella, la representación del cuerpo en especial, el desnudo ocupaba un lugar central. El trabajo sobre modelos vivos tanto vestidos como sin ropas fue la base de la enseñanza en las escuelas de bellas artes. Este largo aprendizaje se iniciaba con el dibujo, considerado la piedra angular de la enseñanza, donde el resto de las disciplinas se apoyaban. Una vez que el joven artista manejaba las proporciones clásicas del cuerpo humano y lograba una semejanza con el modelo que tenía en frente, podía pasar a construir, de manera sistemática, complejas composiciones. La enseñanza del dibujo estandarizó un sistema de representación donde la idea de estructura interior se materializó como el sostén de un cuerpo sólido contenido en el espacio ilusorio de la bidimensionalidad. Esta concepción que construye la representación desde el interior hacia el exterior es uno de los elementos fundamentales para analizar la obra de Rodin y su técnica del modelado en barro.

En la segunda mitad del siglo XIX, la representación del desnudo reflejaba una sociedad puritana organizada por medio de una doble escala de valores: por un lado, proclamaba la censura de todo lo referido a la sexualidad, pero por otro lado, era atraída por ella. Las expresiones artísticas aceptadas por la moral burguesa en aquel tiempo eran exhibidas en los salones y en la vía pública, a través de las esculturas alegóricas allí ubicadas. Los desnudos abundaban, pero respetaban siempre un contrato implícito con el público. No se mostraban los órganos genitales ni el vello púbico, y esta ausencia se justificaba mediante temas históricos o mitológicos que cumplían con el ideal clásico. Composiciones pictóricas como *Diana sorprendida*, de Jules Joseph Lefebvre (1836-1911), y *La toilette de venus*, de William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), que pertenecen a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, ejemplifican esta clase de imágenes que convivieron con las obras de Rodin.

El escultor francés fue el artista que representó la volubilidad, y sus trabajos estuvieron relacionados estrechamente con la tradición que proponía el desnudo como el gran tema de la escultura. Este tipo de representación provenía de la escultura clásica, donde la utilización del canon normalizó una tipología precisa del desnudo idealizado. Aquello que Georges Bataille llamó la *levita matemática*,² una forma de contener un cuerpo en un molde invisible que, de alguna manera, desmaterializaba la carne. Esta estructura matemática que construía el cuerpo interponía un velo entre el espectador y el objeto, donde el deseo carnal estaba vedado.

Bataille aborda el tema del deseo y la carne en su texto *El erotismo*.³ Tres conceptos se conjugan para disparar el deseo: la belleza, la animalidad y la profanación. En esta tríada, la belleza es siempre idealizada, como propone la escultura clásica, y enmascara la animalidad del cuerpo. El autor relaciona esta animalidad con las zonas pilosas y los órganos sexuales; por lo tanto, el deseo se materializa en la profanación de esa belleza con el objetivo de acceder a ese objeto que permanece oculto. "Si la belleza, cuyo logro es un rechazo de la animalidad, es apasionadamente deseada, es que en ella la posesión introduce la mancha de lo animal. Es deseada para ensuciarla. No por ella misma, sino por la alegría que se saborea en la certeza de profanarla".⁴

Rodin correrá el velo de la escultura clásica y mostrará el sexo de modo realista y provocador. Recordemos que, contemporáneo al escultor, encontramos al pintor Gustave Courbet y su inquietante óleo *El origen del mundo* (1866), donde las zonas pilosas que menciona Bataille protagonizan la imagen. Curiosamente, esta obra fue adquirida por Jacques Lacan, quien trabajó sobre el erotismo y, con mayor precisión, sobre el objeto del deseo. Estructuró su teoría a partir de la fenomenología de Hegel y su concepto de la interacción entre el amo y el esclavo. Para Lacan, el deseo está vehiculado por la mirada, y es el deseo del otro el disparador que nos atrae a ese objeto que se insinúa y nos es vedado al mismo tiempo.⁵

Las teorías de Bataille y Lacan están conectadas directamente con las figuras mitológicas de Eros y Tánatos, y la estrecha relación que existe entre ambos. En términos psicoanalíticos freudianos, Eros representa la pulsión de vida y Tánatos, la pulsión de muerte. Posteriormente, en la relectura de Lacan, la dicotomía vida-muerte es tomada como las dos caras de una misma moneda. La tensión que se genera entre estas dos fuerzas en apariencia antagónicas es administrada en una frontera denominada *El principio del placer*.⁶ Este límite es el regulador, la homeostasis del sujeto, y lo que está más allá de ese límite es tomado como pulsional, entendido como pulsión de muerte. En la obra de Rodin, el erotismo funciona como esa conexión de duplicidades: el adentro y el afuera, o la vida y la muerte.

² George Bataille, *Dictionnaire critique*, citado en Aline Magnien, *Rodin, El cuerpo desnudo [cat. exp.]*, Fundación Mapfre, Madrid, 13 de mayo al 6 de julio de 2008, p. 48.

³ George Bataille, *El erotismo*, Tusquets, Buenos Aires, 2009.

⁴ Ibíd., p. 109.

⁵ Jacques Lacan, *El Seminario 11, Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis, La línea y la luz*, Paidós, Buenos Aires, 2007, p. 111. Lacan responde a Moustafa Safouan: "[...] A nivel escópico, ya no estamos en el nivel de la demanda, sino del deseo, del deseo al Otro. Lo mismo sucede a nivel de la pulsión invocante, que es más cercana a la experiencia del inconsciente. De manera general, la relación de la mirada con lo que uno quiere ver es una relación de sueño. El sujeto se presenta como distinto de lo que es, y lo que le dan a ver no es lo que quiere ver. Gracias a lo cual el ojo puede funcionar como objeto a, es decir, a nivel de la falta". Véase el texto de Massimo Recalcati, *Las tres estéticas de Lacan*, Ediciones del Cífrado, Buenos Aires, 2006.

⁶ Jacques Lacan, *El Seminario 7, La Ética del Psicoanálisis, Das Ding*, Paidós, Buenos Aires, 2007, pp. 60- 63.

El barro y la piedra

En la primera mitad del siglo XIX, la escultura estaba destinada a los grandes monumentos públicos consagrados al poder político o a ser incorporada a la arquitectura. Esta gran proliferación de grupos escultóricos alegóricos fue facilitada por la evolución de los recursos técnicos, como los nuevos procedimientos de fundición y el desarrollo de métodos que permitían reproducir una misma pieza en diferentes dimensiones. Rodin utilizó estos avances tecnológicos para trabajar sus obras en pequeños formatos y, con sus ayudantes, combinarlas y modificar sus tamaños. El método rodiniano revolucionó la concepción de la escultura y se extendió a otras disciplinas. Para dar cuenta de la renovación y la ruptura producidas por Rodin, el historiador del arte Rudolf Wittkower enfrenta dos maneras de construir y de representar el cuerpo en el espacio escultórico. Una encrucijada que tiene sus raíces en la historia de esta disciplina y, como punto de encuentro, la poderosa influencia de Miguel Ángel. Rodin se ubica en el centro del debate y, en el otro extremo de esta disputa, Wittkower instala al escultor alemán Adolf von Hildebrand (1847-1921), de quien se conservan pocas obras. Su concepción escultórica quedó plasmada en el texto *El problema de la forma en la obra de arte*,⁷ teoría que fue abrazada por sucesivas generaciones de artistas como la base del aprendizaje de la escultura moderna, opuesta a la tradición académica. Conceptualmente, su fundamento filosófico era cercano a la fenomenología y proponía una forma de visión artística que Hildebrand denominó *forma perceptual*. Siguiendo esta propuesta, el espacio escultórico se representaba y percibía como una sucesión de planos que, según el artista alemán, ordenan el mundo tridimensional que nos rodea. El sistema Hildebrand reinterpretaba la teoría del relieve de Miguel Ángel y la importancia del dibujo como punto de partida de la escultura. A través de este conjunto de principios, el bloque de piedra recibía el dibujo en uno de sus planos, y el escultor quitaba (tallaba) el material que no estuviera incluido en el límite interno del dibujo, y así iban liberándose de materia los sucesivos planos en profundidad. Como parte de su teoría fenomenológica de la escultura, la técnica del modelado era menospreciada, ya que no permitía acceder a una imagen artística unificada.

Es en este punto donde se encuentra la principal diferencia entre los dos escultores. Rodin aplicó un método por completo diferente, sus preocupaciones estaban lejos de una percepción estática de la realidad. El planteo rodiniano se centró en el movimiento y en la posibilidad de múltiples puntos de vista. Su concepción de la escultura requería un observador ideal, dotado de una mirada circular que recorriera toda la obra.

Como señalamos con anterioridad, el dibujo es clave para entender el pensamiento de estos dos artistas; es el sistema proyectual a través del cual podemos aproximarnos a la concepción constructiva de estos escultores. Rodin realizaba sucesivos apuntes de todas las caras de sus obras con el fin de obtener una serie de vistas conectadas en círculo. Su objetivo era lograr una pieza que se levantara uniformemente en todas sus dimensiones y que soportara la contemplación desde cualquier punto de vista. Debía, además, articularse con el espacio circundante y guardar una relación con la luz que incidía sobre la totalidad de su superficie. Un amigo cercano al artista, Paul Gsell, describió un día de trabajo en el taller de Rodin: "Varios modelos desnudos, masculinos y femeninos, paseaban por el estudio o descansaban... Rodin los miraba continuamente... y cuando uno u otro adoptaba un movimiento que le agradaba, pedía que se quedara así, posando unos momentos. Entonces tomaba rápidamente el barro y al poco tiempo ya tenía hecho un boceto. Después con la misma ligereza, pasaba a realizar otro, que modelaba de la misma manera".⁸ Este sistema de trabajo le permitía captar el movimiento y transferirlo a sus esculturas. Rodin comenzaba una figura en barro, conectando los cuatro ángulos diferentes, determinando los grandes rasgos y la disposición general de la figura. A continuación, realizaba los perfiles intermedios, aquellos que estaban comprendidos entre los cuatro primeros y, haciendo girar la pieza, la comparaba con el modelo vivo. Finalmente, se ocupaba de los detalles, prestando especial atención a la textura de la superficie que sería la zona de encuentro entre la materia y la luz, completando así un circuito completo del cuerpo representado en el barro.

Como expresa Wittkower en su texto *La escultura: procesos y principios*,⁹ y a modo de síntesis: "Rodin es el gran modelador en la historia de la escultura, pensaba el barro, sentía el barro y manejaba el barro con increíble destreza y dedicación, pero la piedra apenas la tocaba".¹⁰ Esta forma de proceder y el material elegido por Rodin marcaron una diferencia conceptual entre los dos abordajes escultóricos que dominaron el fin del siglo XIX y los comienzos del siglo XX: el tallado y el modelado. Si bien estos dos procedimientos pueden analizarse solo como recursos técnicos, definieron la concepción del espacio escultórico y la construcción de la forma artística. El modelado en barro es un proceso de adición, mientras que el tallado avanza por sustracción.

⁷ Adolf von Hildebrand, *El problema de la forma en la obra de arte*, Ediciones Visor, Madrid, 1988.

⁸ Rudolf Wittkower, *La escultura: procesos y principios*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 271.

⁹ Ibíd.

¹⁰ Ibíd., p. 276.

Rodin llevó esta estrategia de adición al extremo. Al modelado en barro, el escultor sumó el ensamblado de piezas escultóricas, que consistía en utilizar obras de su autoría existentes para realizar nuevas piezas. Este tipo de autocita o retorno a diseños y figuras del pasado servía al artista para construir nuevos sentidos. Tal es el caso de las primeras versiones de *Las puertas del infierno*, donde aparecen figuras que integraron composiciones anteriores o que tuvieron su origen en las mismas *Puertas* y, posteriormente, se independizaron, como *Fugit Amor*, que hoy integra la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

En *La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna*,¹¹ Rosalind Krauss, investiga el método constructivo de Rodin y el desarrollo de *Las puertas del infierno*, para llegar a la conclusión de que esta obra emblemática es una copia sin original, ya que el primer bronce fue realizado en 1921, tres años después de su muerte. Para Krauss, este episodio pone en crisis el concepto de originalidad y la idea del genio prometeico, pero también visibiliza el sistema constructivo de Rodin:

Las propias *Puertas* son otro ejemplo del funcionamiento modular de la imaginación de Rodin, con la misma figura compulsivamente repetida, reubicada, recombinada y emparejada sucesivamente. Si el vaciado en bronces es el extremo del espectro escultórico inherentemente múltiple, podríamos pensar que la formación de los originales figurativos se encuentra en el otro extremo, el polo consagrado a la unicidad. Sin embargo, los procedimientos de trabajo de Rodin hacen que el hecho de la reproducción esté presente todo a lo largo de este espectro. Ahora bien, no hay nada en el mito de Rodin como prodigioso donador de formas que nos prepare para enfrentarnos a la realidad de estas composiciones de clones múltiples. Pues el donador de forma es el hacedor de originales, exultante ante su propia originalidad.¹²

En esta línea de lectura sobre los procedimientos del artista francés, Leo Steinberg, en su texto *Le retour de Rodin*,¹³ propone olvidar los mármoles, ya que la mayor parte de ellos no provienen de la mano del escultor, sino que fueron tallados por artesanos a sueldo y, en algunos casos, se realizaron luego de su muerte. Finalmente, afirma que la mirada sobre la obra de Rodin debe detenerse sobre el proceso de composición de sus esculturas. Para Steinberg, el escultor de Meudon es un estructuralista *avant la lettre* al construir el sentido de sus obras por medio de operaciones como la fragmentación, la multiplicación, la combinación, la inversión, la distorsión y los desplazamientos. Rodin desarmaba y volvía a armar los fragmentos dispersos del cuerpo humano, como así también los fragmentos de la historia del lenguaje escultórico.

Rodin señaló el camino seguido por la escultura en su tránsito a la modernidad, y los cambios que introdujo no solo fueron formales, sino que marcaron un nuevo modo de representación del cuerpo humano. La frialdad clásica se cubrió de carne vibrante y la tensión del deseo abrió paso a un siglo de grandes contrastes, donde el optimismo que generaron los avances científicos y sociales se vieron opacados por las guerras exterminadoras. El escultor buscó la verdad en el arte, pero consciente de que ella es siempre provisoria, compleja y compuesta de sucesivos y continuos puntos de vista.

El barro fue, para Rodin, el material con el cual modeló la nueva imagen del hombre. Los cuerpos que surgen de sus esculturas están adheridos a la tierra, sus figuras representan la caducidad de la carne que recubre un sujeto sin Dios y sin cielo. Un hombre construido con la misma materia de las cosas del mundo, una continuidad indivisible y atrapada en un mismo destino.

¹¹ Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna*, en Brian Wallis (Ed.), Arte después de la modernidad, Ediciones Akal, Madrid, 2001.

¹² Ibíd., p. 15.

¹³ Leo Steinberg, *Le retour de Rodin*, Éditions Macula, París, 1991.



au Comte Robert de Montesquieu
mon ami, en souvenir de sa visite à
l'atelier de Rodin

Aug. Rodin

Fugit Amor
Amor Fugit
(anterior a 1900), ca. 1902
Bronce
46 × 80 × 32 cm











Tête de la douleur
Cabeza del dolor
(ca. 1904), posterior a 1909
Bronce
22 × 21 × 25 cm







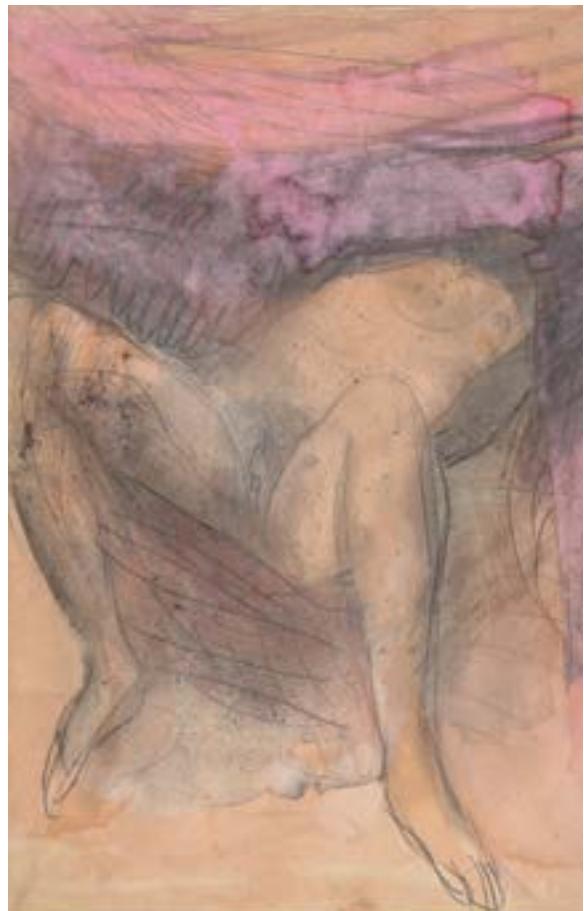
Papeles de Rodin en el Museo Nacional de Bellas Artes

Ángel Navarro

Mujer sentada con pierna recogida.

Colección Museo Nacional
de Bellas Artes.

*Figura desnuda recostada sobre
su espalda, con las piernas abiertas.*
Museo Rodin, París.



Además de ser una técnica independiente con producción propia, el dibujo es el auxiliar más importante en el trabajo de los artistas. De él, generalmente, se valen para plasmar una primera idea de obra, para producir un esquema o un boceto donde aparecen sus principales características. También sirve para estudiar una pieza en sus diferentes aspectos, ya sea en su totalidad o, en particular, escogiendo detalles que presentan dificultades o que merecen especial revisión. En ciertos casos, estos trabajos se conciben como dibujos preparatorios que exhiben formas que van superándose o, muchas veces, muestran el aspecto que tendrá la pieza concluida. De este modo, se convierten en una referencia principal para el artista en la concreción definitiva del trabajo; otras veces funcionan de modelo, esto es, un ejemplar que permite mostrar lo que será una obra. Así, el dibujo desempeña un papel fundamental en las formas de comunicación entre el artista y un comitente, sea este un particular o la propia comunidad.

En el mundo de la escultura, el dibujo también tiene un rol destacado, como elemento de trabajo o como medio de comunicar las formas y conceptos que maneja el autor para su nueva concepción. Elemento que, muchas veces, se consume en la propia materialización de una obra.

A lo largo de la historia del arte, especialmente a partir del siglo XVI, diversos artistas nos han dejado dibujos que hoy son ejemplos notables en relación con este asunto. La primera figura que viene a colación es la de Miguel Ángel, quien realizaba numerosos estudios mientras proyectaba una obra futura, así como durante el proceso de realización. En ciertas oportunidades, debido a la gran calidad que ostentan, alcanzaron la autonomía de obra de arte independiente y fueron buscados por coleccionistas. El florentino Baccio Bandinelli (1493-1560), contemporáneo de Miguel Ángel, compuso gran cantidad de estudios dedicados a sus trabajos o, en ocasiones, estudios independientes de figuras humanas que le permitían ensayar poses o posturas que luego utilizaría en sus esculturas.

En el caso de Auguste Rodin, se conocen alrededor de 10.000 dibujos, que se conservan en el museo parisino dedicado al artista, y en colecciones públicas y privadas. Cubren un amplio repertorio de temas: estudios para piezas independientes o para monumentos, aunque también existen muchos que parecieran ser obras autónomas, generalmente dedicados a la figura humana, y otros dedicados a la arquitectura.

El propio escultor declaró: "Mis dibujos son la clave de mi obra"¹, algo que se vuelve evidente en

¹ René Benjamin, *Les dessins d'Auguste Rodin*, *Gil Blas*, 17 de octubre-8 de noviembre de 1910.

² Claudie Judrin, Rodin's drawings", en *Rodin, Great Museum, Beaux-Arts Magazine*, París, s.f., p. 48.

³ Inv. nro. 8556. Grafito sobre papel, 30,8 x 20 cm. Donación Antonio Santamarina, Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

⁴ Propiedad de diversos particulares, en 1905 fue adquirido por el Estado. Numerosos artistas fueron locatarios de locales en este edificio, entre ellos, el escritor Jean Cocteau (1889-1963), el pintor Henri Matisse (1869-1954), la bailarina Isadora Duncan (1878-1927) y la escultora Clara Westhoff (1878-1954), esposa del poeta Rainer Maria Rilke (1875-1921).

⁵ Inv. D 1535, lápiz, esfumino, acuarela y grafito sobre papel color crema, 32,7 x 25 cm. Museo Rodin. Reproducido en Claude Judrin, op. cit., p. 49. En *Papeles modernos. De Toulouse-Lautrec a Picasso. Obras de la colección de Museo Nacional de Bellas Artes*, Fundación Eduardo Costantini, Buenos Aires, 2011, pp. 145-146, Marcelo Pacheco anota que se conoce al menos otro papel con la misma procedencia, siguiendo lo escrito por Claude Judrin, en Rodin en Buenos Aires, Fundación Antorchas-Museo Nacional de Bellas Artes, 2001.

⁶ Inv. 8557. Carbonilla y acuarela, 32,5 x 25,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

⁷ Marcelo Pacheco, op. cit., fichas de catalogación n° 56 y 57.

⁸ Inv. 6276. Acuarela y grafito sobre papel, 25 x 32,7 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

⁹ Marcelo Pacheco, op. cit., ficha de catalogación n° 58.

¹⁰ Lápiz y acuarela, 19,68 x 27,95 cm. Museo Rodin, Museo de Arte de Filadelfia. Véase Albert Elsen y J. Kirk T. Varmedoe, *The Drawings of Rodin*, Lam. IV, Nueva York, 1971.

¹¹ Inv. 8337. Grabado sobre papel, 37,6 x 30,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

gran parte de su producción anterior a 1900.

Es alrededor de ese año cuando se ha señalado que se produce un importante cambio en su producción gráfica, que implica concebirlo como una nueva forma expresiva, mucho más independiente de la obra escultórica. "Rodin, hombre de sombras y luces, paulatinamente aclaró su paleta y comenzó a usar mujeres como modelos, algo que no abandonará. Las hojas de papel se hicieron más grandes, el trazo del lápiz o la pincelada ganaron en calma, evitando la exaltación desenfrenada y al tiempo que se hizo obediente a la observación de la vida".²

Los tres dibujos del artista que posee el Museo Nacional de Bellas Artes fueron realizados en esa época.

En *Mujer sentada con pierna recogida* (ca. 1900)³ [ilustración 1], pueden reconocerse con claridad las características señaladas. Se trata de un trabajo compuesto con trazos de grafito y sombras logradas sobando el mismo material, para dar forma a una figura femenina vívida y sensual, que muestra su torso desnudo y se sienta de modo libre y natural, con sus piernas abiertas, una de ellas recogida. El dibujo ostenta una dedicatoria al conde Robert de Montesquiou, en ocasión de su visita al Hôtel Biron: "Au comte Robert de Montesquiou mon ami, en souvenir de sa visite à l'hôtel Biron". Desde 1908, el escultor utilizaba algunos locales del edificio, que ocupó en su totalidad en 1911 y donde vivió hasta su muerte, en 1917.⁴

Nuestra obra puede compararse con *Figura desnuda recostada sobre su espalda, con las piernas abiertas*⁵ [ilustración 2], donde Rodin aplica una técnica parecida y donde se observa un modo similar de representar una figura femenina, apoyada sobre un butacón que aparece apenas sugerido.

En *Baño de la sirena*⁶ [ilustración 3], encontramos un dibujo similar al anterior, si bien el enfoque del tema ha cambiado y presenta, ahora, en una pose más amable y expresiva, una figura que aparece asistida por otras dos que han sido delineadas con ligereza en el conjunto.

Resulta sumamente interesante el modo en que el artista destaca la figura principal, cuyas manos se juntan ante su rostro, mientras que las otras dos apenas pueden verse por las sutiles líneas que sirven para enviarlas a un segundo plano, donde, inclusive, una de ellas parece sumida en una sombra. De los tres dibujos de nuestro Museo, tal vez este sea el que muestra la enorme independencia de los trazos que emplea el artista, que juega libremente sobre la superficie del papel; debe destacarse también la introducción de toques de color. Como la anterior, esta pieza fue donada en 1975 por Antonio Santamarina, coleccionista local que poseyó otras

diecisésis de Rodin, todas procedentes de las ventas organizadas por el artista y *Marchand Odilón Roche* (1886-1947), quien tuvo a su cargo la clasificación y comercialización de los numerosos dibujos que habían quedado en el taller del escultor luego de muerte.⁷ Datado entre 1900 y 1910, *Estudio de desnudo*⁸ [ilustración 4] es un dibujo realizado en acuarela y grafito con gran economía de medios: una línea de grafito, firme y continua –distinguimos un leve trazo que corrige la pierna izquierda– bosqueja un desnudo femenino que nada en un agua transparente compuesta con acuarela. Toques de este material sirven también para delinear la cabellera de la nadadora. Adquirida en París en 1909 por Ángel Roverano, la obra fue parte del legado que el coleccionista dejó a la institución y que, llegada desde Niza,⁹ ingresó el 1 de julio de 1910.

A esta época corresponde una serie de piezas que muestran similares formas elementales sumamente expresivas. Entre ellas, podríamos señalar *Desnudo masculino arrodillado*,¹⁰ patrimonio del Museo Rodin-Museo Nacional de Filadelfia, que presenta idéntica realización, en el que, inclusive, se hallan trazos similares para la definición del rostro y la cabellera.

El Museo posee también una punta seca realizada en 1884, *Victor Hugo de frente, Victor Hugo, dos estudios*¹¹ [ilustración 5]. Se trata del cuarto estado de nueve de un grabado que tuvo enorme aceptación. En él, aparecen dos imágenes del célebre poeta, quien había sido homenajeado en un busto de 1883. Efectivamente, las dos imágenes abocetadas, una de frente y la otra de tres cuartos de perfil, remiten a la idea de un apunte que el artista habría realizado para ejecutar el retrato escultórico.

.....

Páginas siguientes:

Baño de la sirena.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

Victor Hugo de frente, Victor Hugo, dos estudios.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

Estudio de desnudo.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes







*Petit baigneur,
La baigneuse dite Zoubaloff
Pequeña bañista,
la bañista llamada Zoubaloff*
anterior a 1888
Yeso
36 × 18 × 23 cm











Las colecciones privadas y el Museo Nacional de Bellas Artes

Paula Casajús

El 23 de mayo de 1933, se inauguró la sede definitiva del Museo Nacional de Bellas Artes. Las salas del nuevo edificio se convirtieron en un gran estímulo museológico para Atilio Chiáppori (1880-1941), exsecretario de la institución y flamante director, quien, por entonces, planeaba exhibir la colección distribuida por escuelas y con una disposición racional, de acuerdo con las ideas de "museo moderno" y de "museo educativo al servicio de la comunidad".¹

De vital importancia para el desarrollo del Museo fue el vínculo creado en esos años entre los coleccionistas argentinos, la novel Asociación Amigos y la dirección del Bellas Artes. Sin duda, en este período, se forjó una estrecha relación entre los compradores locales que custodiaban obras de arte francés y el Museo, que las recibiría tiempo después como donación.

Diversos actores fueron esenciales en la gestión y el crecimiento del acervo institucional, pero, si nos enfocamos en la colección de arte francés y, especialmente, en obras de autoría de Auguste Rodin, es posible destacar a algunos de ellos.

Creada en 1931, poco antes de la mudanza a la sede actual, la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes acompañó como aliada indispensable el vasto programa de exhibiciones que el Museo puso en marcha en los años que siguieron.

Entre los miembros fundadores de la Asociación, se encontraban coleccionistas cuya predilección era el arte francés. Es el caso de Francisco Llobet (1873-1939), Antonio Santamarina (1880-1974) y Mercedes Santamarina (1896-1972), quienes desempeñaron un papel protagónico para que el patrimonio del Museo se nutriera con trabajos de Rodin. Llobet, quien había presidido la Asociación Amigos del Arte, era promotor de la escuela francesa: su repertorio de pintura impresionista había sido presentada por el crítico de arte Camille Mauclair (1872-1945) en la Cámara de Comercio Argentina en París durante 1931. En 1934, recibió la Cruz de la Legión de Honor del Gobierno de Francia por sus gestiones para promover la representación del país europeo en la Argentina. En el discurso inaugural de la Asociación, Llobet le deseaba al organismo tan buen pronóstico como el que tenía Les Amis du Louvre, a través del cual el museo parisino había recibido importantes legados.

En noviembre de 1933, Llobet organizó en el Museo la exposición *Un siglo de pintura francesa*, auspiciada por la Asociación, y escribió la introducción del catálogo. Además del propio Llobet, Rafael Bullrich, Alfredo González Garaño, Mercedes Guerrico, Atilio Larco, Antonio Santamarina, José Zuberbühler y Matías Errázuriz eran otras de las figuras que habían colaborado al permitir que se mostraran en la ocasión piezas de su propiedad

A partir del éxito de esta muestra, la dirección del Museo consideró la posibilidad de recibir obras de coleccionistas locales para su exhibición temporaria. Así fue como, durante 1934, cada mes se presentaron acervos particulares. Un total de 139 obras se expusieron en el marco de esta iniciativa. El Museo cubría de este modo las escuelas de arte faltantes en su patrimonio. Titulado Galerías Privadas, este proyecto difundía no solo las colecciones de quienes gentilmente prestaban obras de modo temporal, sino que completaba la lectura de la historia del arte de cara al público.

En su mayoría, estos personajes eran miembros fundadores de la Asociación Amigos del Museo, y habían elegido el arte francés y español del siglo XIX para dar forma a sus acervos. Entre los conjuntos de obras presentados en el Museo como parte de este proyecto, encontramos los de Francisco Llobet, Antonio Santamarina, Alejandro E. Shaw, Rafael Bullrich, Mercedes Santamarina, Carlos E. Zuberbühler y José Prudencio de Guerrico. Luego, muchas de estas piezas pasaron a integrar el patrimonio del Museo en forma de legados y donaciones.

El entonces secretario del Museo, Augusto da Rocha, presentaba así la colección Llobet:

La hermosa Colección del Dr. Llobet [...] ha sido expuesta al público de Buenos Aires en diversas ocasiones, brindando así la oportunidad de que los artistas y aficionados, no ignoraran los incalculables valores estéticos que contiene. [...] El mismo Dr. Llobet, crítico distinguido [...], ha difundido ampliamente sus meditados estudios realizados con cariño y erudición.²

Mercedes Santamarina y su tío Antonio fueron de los primeros coleccionistas argentinos de arte francés impresionista. De forma individual, reunieron obras adquiridas principalmente en París o a través de promotores locales como Domingo Viau (1884-1964). Viau había sido socio de Antonio Santamarina en la galería-librería Viau y Zona, y representante en Buenos Aires de las galerías francesas Durand Ruel y Georges Petit, que impulsaban la producción de los impresionistas. En el Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes, se los caracterizaba del siguiente modo:

Antonio Santamarina fue uno de los primeros –dentro de la renovadora generación del ochenta– que dedicara a las bellas artes su más acendrada atención, no sólo como coleccionista, sino también

¹ Atilio Chiáppori, "El Nuevo Museo", *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, enero y febrero de 1934, volumen 1, año 1, pp. 4 y 5.

² Augusto da Rocha, "Galerías Privadas", *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Volumen 1, enero y febrero de 1934, año 1, p. 7.

como propulsor oficial. [...] Ha sido miembro de la extinguida Comisión Nacional de Bellas Artes; en su ya larga actuación parlamentaria demostró una constante e inteligente preocupación por la cultura plástica; actualmente preside la Comisión Municipal de Bellas Artes de la provincia de Buenos Aires.³ [...]

La señorita Santamarina [...] en sus largas y reposadas estancias en Europa, particularmente en París, pudo alternar la frecuencia de los museos monitores, con el conocimiento directo de los talleres de los maestros contemporáneos o los acervos que los marchands responsables conservan de los grandes pintores del siglo XIX.⁴

Estas Galería Privadas con gusto francés servirían de base para la exposición que el Museo inauguró, el 23 de octubre de 1934, dedicada al escultor francés Auguste Rodin, con obras de colecciones privadas argentinas. Asistieron el presidente Agustín P. Justo y su esposa; el senador nacional y luego presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, Antonio Santamarina; el director nacional de Bellas Artes, Nicolás Besio Moreno; el presidente de la Asociación Amigos del Museo, Alfredo González Garaño; el vicepresidente de esa entidad, Rafael Bullrich, y el expresidente de Brasil, Epitacio Pessoa, invitado especialmente para la ocasión. La muestra estaba integrada por once esculturas pertenecientes a Francisco Llobet, doce esculturas y dieciocho dibujos propiedad de Antonio Santamarina, y seis esculturas y siete dibujos del acervo de Mercedes Santamarina, entre otras piezas.

Durante las tres semanas que la exposición abrió al público, concurrieron más de cuatro mil personas. Con estas acciones, el Museo estimulaba la afluencia de visitantes y divulgaba "la moderna" historia del arte.

Realizado especialmente para la muestra, el catálogo ilustrado fue enviado a 175 instituciones, museos y bibliotecas del país y del extranjero.

La serie de obras compradas por Mercedes Santamarina volvió a ser exhibida en el Museo. En 1962, se llevó a cabo *El impresionismo francés en las colecciones argentinas*, donde alrededor de un tercio de las piezas eran propiedad de Llobet, Mercedes y Antonio Santamarina.

En las décadas del 60 y 70, el Museo recibió la donación de 66 obras de Mercedes Santamarina. Nueve de ellas habían sido realizadas por Rodin. En abril de 1971, se habilitaron las salas de exhibición de la donación Mercedes Santamarina con la presencia de Bonifacio del Carril (1911-1994),

presidente de la Asociación Amigos del Museo, y Samuel Oliver (1917-2006), director del Bellas Artes. En el discurso inaugural de las salas, Oliver agradeció la donación y expresó:

El museo como un organismo vital y selectivo necesita incorporación de obras de arte para ampliar su cometido cultural, para mejorar su propia colección y reforzar lo bueno con lo mejor. Su donación cumple con todos estos requisitos y marca por lo tanto un momento cumbre en la vida del Museo.

Antonio Santamarina presidió la Comisión Nacional de Cultura de La Plata, fue miembro fundador de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes y formó parte de la comisión directiva de la Asociación Amigos del Arte, de la que fue vicepresidente entre 1933 y 1936, y entre 1937 y 1942. De 1955 a 1975, donó al Museo 107 obras. Siete de ellas habían sido realizadas por Rodin.

A lo largo del siglo XX, la alianza entre colecciones privadas, la Asociación Amigos del Museo y la dirección del Bellas Artes promovió la gestión del patrimonio nacional. Gracias a la iniciativa, labor y compromiso de estos diferentes actores que intervinieron en la historia del Museo, podemos disfrutar de gran parte de las colecciones que se formaron en nuestro país y que, en la actualidad, pertenecen al Bellas Artes.

³ Augusto da Rocha, "Galerías Privadas, Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes, Volumen 1, marzo de 1934, año 1, p. 7.

⁴ Augusto da Rocha, "Galerías Privadas, Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes, Volumen 1, junio de 1934, año 1, p. 8.

EXPOSICION RODIN



MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

BUENOS AIRES

1934

La main de Dieu

La mano de Dios

1895

Bronce

32,5 × 29 × 27,5 cm







Jeune mère à la grotte
Joven madre en la gruta
1886
Bronce
36 × 25,5 × 22 cm







**Cronología.
Rodin y el Bellas Artes,
claves de una historia en común.**

Ana Inés Giese



1888-1889

El inicio de una amistad

A fines del siglo XIX, un joven Eduardo Schiaffino que estudiaba bellas artes en París descubre la obra de Auguste Rodin. Su admiración por el artista lo convierte en un ferviente promotor de su trabajo en la Argentina. A partir de 1895, ya como primer director del Museo Nacional de Bellas Artes, un frondoso intercambio epistolar da cuenta de una serie de adquisiciones y encargos que se materializan en los años siguientes.

1900

El monumento a Sarmiento, “el bronce del escándalo”

En 1894, se concreta el encargo del monumento a Sarmiento por parte del Estado argentino. Rodin se dedica a estudiar la fisonomía y el temperamento del prócer. El bronce –primer monumento conmemorativo que el artista ejecuta para América– llega a Buenos Aires en abril de 1900 y es emplazado en el parque Tres de Febrero, terreno donde, anteriormente, se ubicaba la casa del gobernador de la provincia de Buenos Aires Juan Manuel de Rosas. En un clima de festejo patrio, el acto de inauguración se realiza el 25 de mayo con la participación del presidente Julio A. Roca y un gran despliegue cívico-militar. Sin embargo, la escultura –que no es bien recibida por algunos sectores– genera una ola de críticas y agravios, basados en la ausencia de “parecido” de la estatua

con el personaje representado. Schiaffino defiende con tesón la obra realizada por Rodin publicando filosos descargos en la prensa local. Durante los ocho días que siguen a la inauguración, la escultura es custodiada por la policía.

1906

Hora de “grandes” encargos: La Tierra y la Luna y El pensador

Entre 1903 y 1906, Schiaffino es enviado en misión oficial a Europa para poner en práctica un ambicioso plan de adquisición de piezas artísticas antiguas y contemporáneas. Recorre Italia, Holanda, Bélgica, Alemania, Austria y Francia. En tierra francesa, visita el taller de Rodin ubicado en Meudon. Allí adquiere, directamente de mano del escultor, el mármol de gran tamaño *La Tierra y la Luna*. Durante este viaje, puede ver la escultura *El pensador*, recientemente emplazada delante del Panteón de París. Maravillado con esta pieza, solicita a Rodin una reproducción en bronce para la ciudad de Buenos Aires. El maestro no duda en aceptar el encargo.

1907

Un obsequio inesperado: *El beso*

Rodin nunca olvidó la defensa incondicional de Schiaffino cuando, en Buenos Aires, el *Sarmiento* fue blanco de ataques. En señal de gratitud, al enviar el bronce de *El pensador*,

Izquierda. Auguste Rodin, en 1880.

Fotografía: Ph. 311. Musée Rodin, París.

Centro. Eduardo Schiaffino, ca. 1895.

Fotografía: Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

Derecha. Escultura de Sarmiento, en París. 1896.

Fotografía: Ph. 342. Musée Rodin, París.

también obsequia *El beso*, una de sus obras más populares. Esta réplica en yeso, sacado sobre el original en mármol del Museo de Luxemburgo, pertenecía al grupo escultórico concebido originalmente para *La puerta del infierno*, que decoraría el ingreso de un futuro museo de arte decorativo en París.

1908

La Tierra y la Luna, a la espera de un lugar para su exhibición

Se inauguran nuevas salas en el Bon Marché de la calle Florida. Schiaffino presenta el conjunto adquirido en Europa. Sin embargo, no logra mostrar la totalidad de las piezas: tal es el caso del mármol *La Tierra y la Luna*, debido a que su tamaño y peso dificultan el traslado. En el espacio de exhibición, Schiaffino resuelve colocar una instantánea de la obra tomada por Jacques-Ernest Bulloz, fotógrafo oficial del taller de Rodin.



Auguste Rodin, en su taller, ante el mármol de *El beso*, finales de 1888-1889.

Fotografía: Ph. 00016. Musée Rodin, París.

1909 Una acuarela para el Museo

En octubre, el coleccionista argentino Ángel Roverano dona al Museo Nacional de Bellas Artes más de un centenar de piezas, entre ellas, un desnudo femenino realizado por Rodin en acuarela y grafito sobre papel, titulado *Estudio de desnudo, Mujer desnuda recostada* (*Femme nue allongée*).

1910 Rodin, en el Centenario

Durante los festejos por el Centenario de la Revolución de Mayo, el 2 de julio se inaugura la Exposición Internacional de Arte

en un edificio anexo al Pabellón Argentino. Se presentan envíos de España, Francia, Alemania, Bélgica, Inglaterra, Noruega, Países Bajos, Italia, Austria, Estados Unidos y Chile, y un conjunto de obras de artistas locales. Francia realiza el envío más cuantioso, que incluye quince dibujos y dos esculturas de Rodin: el busto en mármol de *Alexandre Falguière* –adquirido luego por la Comisión de Bellas Artes con fondos de la Ley Centenario– y el bronce *La defensa*, que compró María Concepción Güiraldes de Guerrico, viuda del fallecido coleccionista José Prudencio, donada más adelante al Museo. De este modo, se pone en evidencia la marcada preferencia de los coleccionistas argentinos por la obra de Rodin. Además, la Plaza del Congreso se inaugura en mayo de 1910 como parte de la celebración.

El pensador mantiene el emplazamiento original, a pesar del proyecto de Schiaffino, quien anhelaba otro destino para este bronce: la escalinata del Congreso Nacional. Su absoluto desacuerdo respecto a la ubicación no tarda en darse a conocer.

1911 *La Tierra y la Luna* y *El beso*, por primera vez ante el público

En 1909, el presidente José Figueroa Alcorta firma un decreto que dispone el edificio del Pabellón Argentino como sede del Museo Nacional de Bellas Artes. Abierto al público en septiembre de 1911, durante la gestión de Carlos Zuberbühler, el nuevo espacio cuenta con salas lo suficientemente espaciosas para albergar numerosas piezas, que fueron ordenadas según el criterio de Schiaffino. *La Tierra y la Luna* y *El beso* son exhibidas en la sala de esculturas de la planta baja, junto a otras esculturas y calcos que el primer director del Museo había adquirido en su viaje a Europa.

1917 Buenos Aires despide a Rodin

El 17 de noviembre, Rodin fallece en su residencia de Meudon. La noticia de su muerte conmueve al ambiente artístico y



académico local, y se organizan actividades para recordar al maestro francés. El Museo continúa con la exhibición de las piezas adquiridas por Schiaffino en Europa, y se otorga a la obra del escultor un lugar central en las salas permanentes.

1933

El beso, pieza destacada en la nueva sede

En junio, el Museo abre al público en su sede definitiva: la antigua Casa de Bombas de la Recoleta. Los nuevos criterios de exhibición, impulsados por el director Atilio Chiáppori – no exentos de detractores, como Schiaffino –, apuntaban a organizar la colección según las tendencias y los artistas que encarnaban “lo moderno”. Rodin adquirió un lugar central en la sala de esculturas: junto a *La Tierra* y *la Luna*, *El beso* es colocado en línea recta al acceso principal del recinto. Así, el francés es presentado como el escultor más representativo de su tiempo. A partir de este año, se programan también

una serie de exhibiciones que difunden las colecciones privadas más importantes de Buenos Aires. La primera, *Escuela francesa. Siglos XIX y XX*, se realiza entre octubre y noviembre en las salas del primer piso. Organizada por una comisión presidida por Alfredo González Garaño y auspiciada por la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, creada en 1931, esta muestra visibiliza el gusto por el arte francés a partir de un nutrido conjunto de casi doscientas pinturas, dibujos y acuarelas de Courbet, Degas, Delacroix, Gauguin, Manet, Monet y Renoir, entre otros autores. Se presentan seis acuarelas de Rodin dedicadas al desnudo femenino pertenecientes a las colecciones de Antonio Santamarina y de su sobrina, Mercedes.

1934

Rodin, primera gran exhibición de su obra

Luego de que, en 1930, Amigos del Arte organizara una exposición individual de Rodin con piezas del patrimonio de Antonio

Fotomontaje del emplazamiento sugerido para *El pensador* realizado por Schiaffino, publicado en *Urbanización de Buenos Aires*, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1927.

Santamarina, en 1934 el Museo reúne por primera vez la totalidad de las obras del escultor existentes en acervos públicos y privados del país.

Con el apoyo de la Asociación Amigos, se gestiona el préstamo de esculturas, dibujos, estudios y acuarelas pertenecientes a diversos coleccionistas, entre otros, Francisco Llobet – impulsor de la iniciativa –, Antonio y Mercedes Santamarina, María Güiraldes de Guerrico y Matías Errázuriz. Junto a las obras del acervo y de la Municipalidad, completan el panorama más exhaustivo sobre Rodin exhibido hasta entonces. Asisten al acto de inauguración el presidente de la Nación, Agustín P. Justo, su esposa, y destacadas personalidades de la política y la cultura del ámbito nacional



e internacional. Se publica un catálogo con comentarios sobre la producción del escultor y notas biográficas elaborados por el secretario del Museo, Augusto Da Rocha.

1936

Ecos de una obra maestra: la donación de *El beso*, estudio

Cedida al Museo por el Banco Municipal de Préstamos, esta pieza perteneció al pintor Albert Besnard, amigo de Rodin. Considerada una versión cercana a la primera que ejecutó en yeso, su tema se inspira en una escena proyectada para integrar el grupo escultórico de *La puerta del infierno*. A diferencia de la obra que Rodin regala a Schiaffino, esta terracota permite observar, en forma directa, la genialidad de su modelado.

1938

Del ámbito privado al museo público

En 1938, la Colección Guerrico pasa a integrar el acervo nacional a partir de la donación realizada por María Salomé de Guerrico de Lamarca y Mercedes de Guerrico. Dentro del vasto conjunto de más de setecientas piezas de diversas escuelas artísticas europeas, especialmente pintura y escultura francesa y objetos de artes decorativas, se destaca *La*

defensa. Durante la década del 30, este valioso legado se exhibe en una misma sala que, a pedido de las donantes, lleva el nombre de su abuelo Manuel, quien había iniciado la gran colección familiar.

1939

Obras de Rodin en *La pintura francesa –de David a nuestros días–*. Óleos, dibujos y acuarelas

Entre julio y agosto, el Museo vuelve a ser escenario para la difusión del arte francés en una muestra patrocinada por los gobiernos de Francia y Argentina. La selección de más de trescientas obras, a cargo del conservador del Departamento de Pinturas del Museo del Louvre, René Huyghe, abarca un amplio abanico de escuelas y maestros desde el siglo XIX, entre los que se destaca a Rodin con tres acuarelas y un dibujo. Tanto *El beso*, estudio como *La defensa* acompañan la exhibición.

1942-1949

En el centro de la escena

Durante junio de 1942, el Museo adquiere en un remate de la Galería Witcomb un nuevo bronce de Rodin, *Francia*, proveniente de la colección de Marcelo T. de Alvear. En 1944, el Bellas

Artes reabre al público, luego de un período en que había cerrado sus puertas debido a una serie de refacciones edilicias. Por entonces, se organizan las salas a partir de las escuelas nacionales y de las donaciones particulares más representativas de la colección, como la dedicada al arte francés moderno. *El beso* es ubicado en el centro del recinto sobre un alto pedestal, rodeado de pinturas. En otra sala, se instala la escultura *La Tierra y la Luna* en un vano que le otorga jerarquía, acompañada de pintura y escultura argentinas de las primeras décadas del siglo XX.

Años después, se realizan cambios en el diseño museográfico. En una sala exclusiva para la escultura europea y argentina del siglo XIX, se disponen las piezas alrededor de *El beso*, que ocupa el centro del espacio. Rodin surge como el referente de una generación de escultores argentinos, como Arturo Dresco, Lucio Correa Morales, Pedro Zonza Briano, Alberto Lagos, Agustín Riganelli, Hernán Cullen Ayerza y Carlos de la Cárcova, y también de autores europeos, como Charles Despiau y Rik Wouters.

1950-1956

Una sala propia

A mediados de la década, se dedica una sala exclusiva a Rodin. Con intención didáctica, *La Tierra y la Luna* se muestra como reflejo de



una etapa académica del maestro –tanto por el modelado liso de los cuerpos como por la procedencia alegórica del tema–, mientras que *El beso, estudio* manifiesta una tendencia barroca, lo que permite descubrir las distintas facetas de su itinerario creativo. También se incluyen *La defensa, Francia* y *Alexandre Falguière*, piezas representativas de un período más romántico. La versión en yeso de *El beso* es colocada en el hall del Museo. Desde 1956, se organiza un programa de cursos, conferencias y “sesiones de estudio” que tiene a Rodin como uno de los artistas elegidos. Especialistas del ámbito nacional e internacional, entre ellos, Edith Desaleux, del Museo Rodin de París, los críticos de arte Ernesto B. Rodríguez y Blanca Stábile ofrecen charlas abiertas sobre su vida y su obra.

1960-1969

Balzac, un hito en la colección

En 1960, Mercedes Santamarina dona al Museo *Cabeza monumental de Balzac*, un bronce que pertenece al último período de creación de Rodin y representa uno de sus más significativos trabajos. Se muestra por primera vez al público en un acto, acompañado de una serie de obras del escultor cedidas en préstamo por diversos coleccionistas. Junto al *Sarmiento* y a *El pensador*, esta pieza clave convierte al

Museo, en palabras de su director Jorge Romero Brest, en “uno de los mejores del mundo en cuanto a Rodin”. Figura pensada inicialmente para *La puerta del infierno*, el bronce *Eva* ingresa en 1961, legado por Inés Llobet de Gowland, hija del coleccionista Francisco Llobet. Esta pieza se presenta en la muestra *Rodin, Bourdelle*, realizada en el Museo Nacional de Arte Decorativo en 1964.

Durante este período, se dispone en la planta baja del Bellas Artes una sala dedicada al arte de los siglos XIX y XX, donde obras de Rodin y Bourdelle son puestas en diálogo con piezas de escultores argentinos como Rogelio Yrurtia, Alfredo Bigatti, Luis Falcini y José Fioravanti.

1970-1975

Nuevas donaciones amplían la mirada hacia Rodin

En noviembre de 1970, se concreta la donación de Mercedes Santamarina. Con este ingreso, se incorporan más de cincuenta piezas, muchas de las cuales corresponden al movimiento impresionista y posimpresionista, entre ellas, ocho esculturas de Rodin, como *Joven madre en la gruta*, *La Danaide*, *Pequeña bañista*, *Estudio de manos* y *Cabeza del dolor*, además de dos acuarelas. Distribuidas en dos salas –que mantienen ciertas similitudes con la disposición de las piezas tal como se encontraban en la



Página anterior (izquierda). Vista parcial de la muestra *Obras de Rodin*. Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes, año 1, noviembre 1934.

Página anterior (derecha). Sala de esculturas, 1949. Foto: Salvador Bocanegra-Taller fotográfico del Museo Nacional de Bellas Artes. Depto. Docs. Fotográficos, AGN.

Izquierda. La atracción del público por *El beso*. Foto: Grete Stern, ca. 1968. Archivos Curatoriales del Área de Investigación del Museo Nacional de Bellas Artes.

Derecha. Sala Colección Mercedes Santamarina, 1971. Archivos Curatoriales del Área de Investigación del Museo Nacional de Bellas Artes.

casa de la donante–, se muestran al público en abril del año siguiente, junto al *Balzac* y un óleo de Alfred Sisley cedidos con anterioridad. Samuel Oliver, por entonces director del Bellas Artes, señala este hecho como un “momento cumbre en la vida del Museo”.

La muestra *El desnudo–siglos XIX y XX*, exhibe en 1972, *La defensa* y algunos bronces pertenecientes a Antonio Santamarina, que integran la donación concretada tres años después. En 1974, un grabado de Rodin dedicado a Victor Hugo (*dos estudios*) es



Izquierda y centro. *Desnudo caminado* y *Desnudo acostado*, dos de las 23 obras robadas al Museo Nacional de Bellas Artes en 1980.

Investigadores y restauradores durante el taller, 2001. Archivos Curatoriales del Área de Investigación del Museo Nacional de Bellas Artes .

donado por Simón Scheimberg y familia. El bronce *La mano de Dios* es cedido por la colecciónista Ivonne Necol de Fourvel Rigolleau en 1975. Ese año, Antonio Santamarina, por entonces presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes, efectúa una excepcional donación que incluye esculturas de Rodin, como los bronces *Amor fugit* (y *La lujuria y la avaricia* (exhibidos en la muestra *Rodin* en 1934), un estudio en yeso de la *Cabeza de Balzac* y dos estudios en terracota para *Los burgueses de Calais*.

1980-1986 Rodin y una lectura del desnudo hacia fines del siglo XIX

Durante la noche de la Navidad de 1980 el museo sufre el robo de 23 obras de su

colección, entre ellas dos acuarelas de Rodin donadas por Mercedes Santamarina: *Desnudo caminado* y *Desnudo acostado*. *El beso* y *La Tierra y la Luna* se ubican en la planta baja junto a otras obras maestras de la pintura y la escultura francesa de fines del siglo XIX. Esta nueva disposición plantea una lectura renovada sobre el género del desnudo.

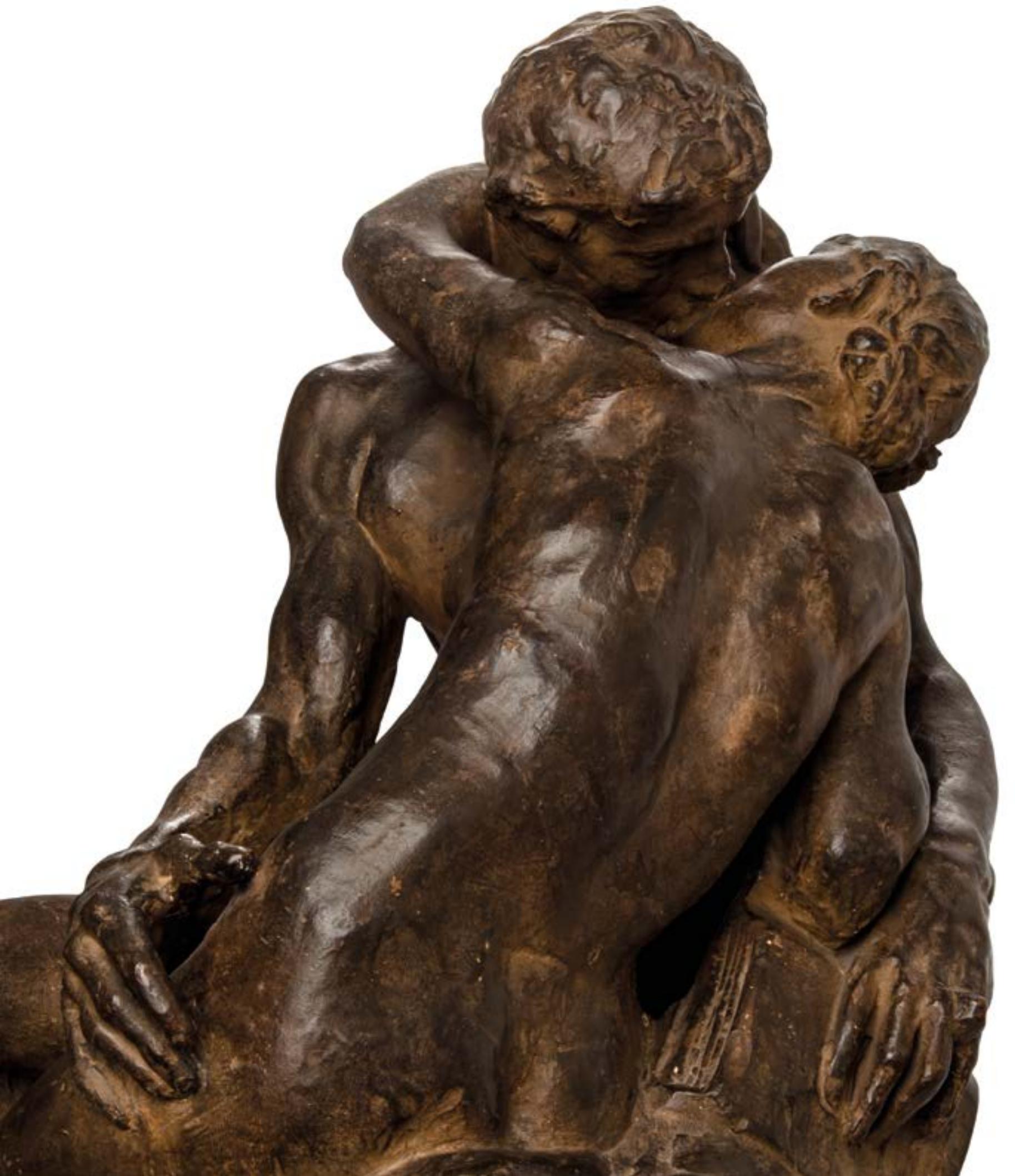
En 1982, la exposición *Donación Antonio Santamarina* despliega cinco piezas escultóricas de Rodin, además de dos obras en papel, *Desnudo* (dibujo) y *La toilette de la sirena* (grafito, aguada y acuarela), cedidas en 1975. Tras un período de reacondicionamiento de las salas destinadas a la colección permanente, en 1986 se presenta una nueva propuesta de exhibición para la colección Santamarina, que consiste en sectorizar las piezas según sus características específicas (pintura, escultura y mobiliario). De esta manera, el conjunto de obras de Rodin, que se muestra en forma unificada, alcanza un máximo impacto visual. Asimismo, se potencia la fuerza expresiva del *Balzac*, tanto por su ubicación como por los efectos dramáticos de luz. Estableciendo una continuidad

museográfica con el resto de las obras de Rodin (y pintores como Degas), se busca constituir un circuito pedagógico integrado, en consonancia con actividades educativas, como ciclos de conferencias y visitas guiadas especiales, que abordan la figura del escultor.

2001 El redescubrimiento de una obra maestra

Rodin en Buenos Aires es la exhibición más importante dedicada a la obra del escultor francés en la Argentina. A partir de un proyecto iniciado en 1998 por la Fundación Antorchas, la muestra articula el trabajo entre investigadores del Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Rodin de París y la Universidad de Buenos Aires, junto a curadores y conservadores franceses y argentinos. Se exponen casi un centenar de piezas provenientes del acervo del Bellas Artes, de la colección del Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires y del Museo Rodin. La exposición es acompañada por un catálogo que analiza la relación del maestro con la Argentina. Las piezas fueron estudiadas por historiadores del arte liderados por Antoinette Le Norman-Romain, especialista y curadora del Museo Rodin. El plan implicó también la primera limpieza y restauración de las obras francesas del acervo, a cargo de dos especialistas en conservación, Antoine Amarger y Benoît Lafay.

Le baiser
El beso [estudio]
(ca. 1881-1882), ca. 1886
Terracota y yeso
76 x 49,5 x 51 cm



Rodin en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes

Obras

<i>Le génie de la guerre, La défense</i> <i>El genio de la guerra o La defensa</i> (1879), 1909 Bronce, 110 × 61,5 × 41 cm Firmado: "A. Rodin" Sello de fundidor: "Alex. Rudier / Fondeur. Paris" Donación María Salomé de Guerrico de Lamarca y Mercedes de Guerrico, 1938	<i>Tête monumentale de Balzac</i> <i>Balzac, tête monumentale</i> <i>Cabeza monumental de Balzac</i> (ca. 1894), 1926 Bronce 49 × 46 × 42 cm Firmado: "A. Rodin" Sello del fundidor: "Alex. Rudier / Fondeur. Paris" Donación Mercedes Santamarina, 1960
<i>Le baiser</i> <i>El beso [estudio]</i> (ca. 1881-1882), ca. 1886 Terracota y yeso 76 × 49,5 × 51 cm Donación Banco Municipal de Préstamos, 1936	<i>Ève</i> <i>Eva</i> (ca. 1883), ca. 1899-1900 Bronce 72 × 27 × 30 cm Firmado: "A. Rodin" Sello del fundidor: "L. Persinka Fondeur" Donación Inés Llobet de Gowland, 1961
<i>Alexandre Falguière</i> (1899), 1901-1903 Mármol 48 × 40 × 28 cm Adquisición Exposición Internacional de Arte del Centenario, 1910. Obra no exhibida	<i>Marche nue</i> <i>Desnudo caminando</i> Grafito y acuarela 33,5 × 21,5 cm Sello: "O.R." (Colección Odilon Roche) Donación Mercedes Santamarina, 1970 Obra robada al Museo en 1980. Actualmente, se encuentra registrada en la Base de Datos de INTERPOL
<i>La Terre et la Lune</i> <i>La Tierra y la Luna</i> (1898), 1904 Mármol 133 × 97 × 87 cm Firmado: "A. Rodin" Adquisición Misión Eduardo Schiaffino, 1906	<i>Femme nue allongée</i> <i>Desnudo recostado</i> Grafito y acuarela 30,5 × 22,75 cm Firmado: "A. Rodin" Sello: "O.R." (Colección Odilon Roche) Donación Mercedes Santamarina, 1970 Obra robada al Museo en 1980. Actualmente, se encuentra registrada en la Base de Datos de INTERPOL
<i>Le baiser</i> <i>El beso</i> (ca. 1887), 1907 Yeso, 178 × 111 × 120 cm Donación Auguste Rodin, 1907	<i>Andromède</i> <i>Andrómeda</i> anterior a 1886 Mármol 29 × 32 × 20 cm Firmado: "A. Rodin" Donación Mercedes Santamarina, 1970
<i>Femme nue allongée</i> <i>Mujer desnuda recostada</i> ca. 1900-1910 Grafito y acuarela 25 × 32,7 cm Firmado: "A Rodín / Brouillard" Donación Ángel Roverano, 1910	<i>Petit baigneur, La baigneuse dite Zoubaloff</i> <i>Pequeña bañista, la bañista llamada Zoubaloff</i> Anterior a 1888 Yeso 36 × 18 × 23 cm Firmado: "Rodin" Donación Mercedes Santamarina, 1970
<i>La France</i> <i>Francia</i> ca. 1903 Bronce 49,3 × 46 × 35,5 cm Firmado y dedicado: "A. Rodin / a M. de Alvear/ presidente de la Republique Argentine/ Le comite Nacional des Conseillers du commerce extérieur de la France" Sello del fundidor: "Alex. Rudier Fondeur. Paris" Adquisición Galería Witcomb, 1942. Obra no exhibida	

<i>Étude pour les mains, Étude pour Le secret</i> <i>Estudio para manos, Estudio para El secreto</i> ca.1890-1910 Bronce 15 × 7 × 9 cm Firmado: "A. Rodin" Donación Mercedes Santamarina, 1970	<i>La main de Dieu</i> <i>La mano de Dios</i> 1895 Bronce 32,5 × 29 × 27,5 cm Firmado: "A. Rodin" Sello del fundidor: "Alex. Rudier / Fondeur. Paris" Donación Ivonne Necol de Fourvel Rigolleau, 1975	<i>Tête de Balzac, Balzac,</i> <i>avant-dernière étude pour la tête</i> <i>Cabeza de Balzac, Balzac, penúltimo</i> <i>estudio de cabeza</i> ca.1895-1896 Yeso 20 × 19 × 19 cm Firmado: "A. Rodin" Donación Antonio Santamarina, 1975
<i>Tête de la douleur</i> <i>Cabeza del dolor</i> (ca. 1904), posterior a 1909 Bronce 22 × 21 × 25 cm Firmado: "A. Rodin" Sello del fundidor: "Alex. Rudier / Fondeur. Paris" Donación Mercedes Santamarina, 1970	<i>Victor Hugo de face</i> <i>Victor Hugo de frente, Victor Hugo</i> 1884 Punta seca, 37,6 × 30,5 cm Firmado: "A.R." Donación Aída y Simón Scheimberg, 1974 Obra no exhibida	<i>Fugit Amor</i> <i>Amor Fugit</i> (anterior a 1900) ca. 1902 Bronce 46 × 80 × 32 cm Firmado: "A. Rodin" Sello del fundidor: "A. Gruet, Paris" Donación Antonio Santamarina, 1975
<i>Jean d'Aire, le bourgeois à la clef</i> <i>Jean d'Aire, el burgués de la llave</i> (ca. 1895-1899), ca. 1899-1900 Bronce 47 × 16,5 × 14,6 cm Firmado: "A. Rodin" Sello del fundidor: "Deuxieme Epreuv / L. Perzinka Fondeur, Versailles" Donación Mercedes Santamarina, 1970	<i>Femme nue assise de face, une jambe repliée</i> <i>Mujer desnuda sentada de frente,</i> <i>una pierna recogida</i> ca. 1900 Grafito 30,8 × 20 cm Firmado y dedicado: "Au Comte Robert de Montesquiou mon ami, en souvenir de sa visite à l'hôtel de Biron / Aug. Rodin" Donación Antonio Santamarina, 1975	<i>L'avarice et la luxure</i> <i>La avaricia y la lujuria</i> ca. 1887 Bronce 20 × 53 × 44 cm Firmado: "A. Rodin" Donación Antonio Santamarina, 1975
<i>Le Minotaure</i> <i>El Minotauro</i> ca. 1889 Yeso 34 × 25,7 × 29 cm Firmado y dedicado: "Au Maitre C. Mendes / Rodin" Donación Mercedes Santamarina, 1970	<i>La toilette de la sirène</i> <i>Baño de la sirena</i> ca. 1900 Grafito y acuarela 32,5 × 25,5 cm Firmado: "Toilette de la sirène / Aug. Rodin" Donación Antonio Santamarina, 1975	<i>L'avarice et la luxure</i> <i>La avaricia y la lujuria</i> ca. 1887 Bronce 20 × 53 × 44 cm Firmado: "A. Rodin" Donación Antonio Santamarina, 1975
<i>Nu féminin s'appuyant sur le sol, étude pour le Danaïde</i> <i>Desnudo femenino apoyándose en el suelo, estudio para La Danaide</i> ca. 1887 Bronce 33 × 14 × 14,2 cm Firmado: "Rodin" Donación Mercedes Santamarina, 1970	<i>Tête de Pierre de Wissant</i> <i>Cabeza de Pierre de Wissant</i> <i>Estudio para Los burgueses de Calais</i> (1884-1888), ca. 1900 Yeso 7,5 × 5,5 × 6 cm Firmado: "A. Rodin" Donación Antonio Santamarina, 1975	
<i>Jeune mère à la grotte</i> <i>Joven madre en la gruta</i> 1886 Bronce 36 × 25,5 × 22 cm Firmado: "A. Rodin" Donación Mercedes Santamarina, 1970	<i>Tête de Jean d'Aire</i> <i>Cabeza de Jean d'Aire, Estudio para</i> <i>Los Burgueses de Calais</i> (1884-1888), ca. 1900 Terracota 7 × 5 × 6,3 cm Firmado: "A. Rodin" Donación Antonio Santamarina	



English translations

Rodin´s Argentina

Rodin is lord and master in this realm, and will do as he pleases.
Letter of Miguel Cané to Carlos Pellegrini

In the opening of *The Voices of Silence*, André Malraux posits that in the modern era, with art divested of its sacred function, the Museum becomes an artifact in which works undergo the various metamorphoses through which art shapes man's view of the world. Auguste Rodin is the key name for one such metamorphosis, since his radical humanism, his uncompromising, brutal vitalism, which is also subtly suggestive, abounding in eroticism and expressive power, opened up a new dimension for sculpture, one whose effects are still with us. His oeuvre has movement, boldness of theme, tragedy and, above all, a freedom of conception that mark the entire evolution of the arts and that undoubtedly constitute a legacy to the world which the art of our nation has profited by in drawing direct lessons from it.

The Museo Nacional de Bellas Artes is proud to present to the public this exhibition which amply displays, in all its power, the influence shed by the works of Rodin that belong to our national heritage. Those works in themselves invite our reflection, since their presence in public space –*The Thinker*, the *Sarmiento*-, together with the pieces which are part of our Museum's collection, make the sculptor a reference point for the art of our country, which had one of its defining historical encounters in the dialogue it established with this great French exemplar.

Rubén Darío mentions a visit Rodin made to the Paris studio of Rogelio Yrurtia, where he found his young Argentine acolyte smashing one of his works with a hammer because he thought it unworthy of the master's regard. The scene epitomizes the dramatic bond Argentine art formed with the irreverent modernity of this controversial sculptor, a bond whose crisis point was surely the *Sarmiento* episode. And the fact is that the idea of introducing a desired but disruptive modernity which Buenos Aires didn't feel fully ready to receive simply outraged a public that saw in the free interpretation of its hero's character an affront to an image it held sacred. To see and be looked at by France, the age's unrivalled center of the international art scene, implied a way of conceiving of ourselves. Nonetheless, a fundamental discrepancy between the classical ideal and the vast Dionysiac humanism Rodin was propounding prompted the question of how to give form to our national identity. Throughout the 20th Century, the dilemma would remain the same: to construct for oneself a vision that would imitate the leading models, yet also inject a note of independent, autarchic, sovereign thought.

The presence in this country of sculptures like *The Thinker*, which, on the very square facing our Congress, functions as a reflective alert for the human condition to the powers that be, or of the no less controversial *Sarmiento*, which roused the same sort of scandal here that the *Balzac* statue did in France, make an appeal to the founding core of the nation. To be is to be looked at. But the soul of a people – France's soul in the *Balzac*, Argentina's in the *Sarmiento*, two men who through their writings shaped an ideal of and for their respective countries which still holds– is what turns their nonconformity toward the nation's self-image into an effective formula for continuing to ponder what determines our being. In that sense, given the imprint of his works on our vision of art, we can well say that Rodin has long been an Argentine tradition.

Andrés Duprat
Director
Museo Nacional de Bellas Artes

Translation: Guillermina Rosenkrantz

Rodin. A Centenary at Bellas Artes

Mariana Marchesi

On the morning of November 18, 1917, all of France was moved by the news "Rodin est mort [Rodin is dead.]"¹, occupying the entire front page of the *Excelsior* newspaper, which published a portrait of the artist surrounded by reproductions of his most emblematic works. If it had not been for the austerity imposed by France's participation in the First World War since 1914, Auguste Rodin's massively attended burial on November 24 would have attained the status of a State funeral. The magnitude of his figure was such that even then he already embodied the image of a "genius" artist, one with the capacity to present new forms before the eye and who had changed the way that people see sculpture, in the opinion of one segment of critics in his day, opening the door to a modern attitude and approach to it.

In Buenos Aires, the news also generated a strong impact among the port area's intellectual circles, and a series of events in homage to his memory were organized. Anything less would hardly have suited: at the outset of the 20th Century, two of his sculptures could be found in the city's public space (*The Thinker* and *Monument to Domingo Faustino Sarmiento*) and the Museo Nacional de Bellas Artes had four of his works (*The Earth and the Moon*, *The Kiss* and *Falguière* and the watercolor *Nude Study*). The presence of these images in Argentina at the Centennial of the Revolución de Mayo was an expression of the modern project the country was carrying forward and of the place the French artist occupied in its political and cultural programs from the very beginning.

Rodin undoubtedly represented a synthesis of the aesthetic and cultural universes that gave shape to the final phase of the 19th Century. His profound comprehension of the era's spirit of change—an underlying element in any gesture of rupture—was perceived by others, but he also fomented it by developing a series of strategies to gain visibility in the French art world, where a measured balance between tradition and transformation managed to establish itself as an undeniable point of reference. By 1900, Rodin was quite possibly the most widely recognized and sought after artist alive. Aware of the role in art history for which he might lay the foundations, he set up his own archive of newspaper and magazine clippings with plans to create a museum dedicated to his work. His fame was further consolidated by the way he presented his sculptures to the public. A curator *avant la lettre*, he would personally supervise the exhibitions in which he was generally the guest of honor. He would similarly take photographs of his works, as much to study the forms during the production process as to analyze the best options for exhibiting them.

His work defied classical academia's existing norms of harmony and equilibrium, constituting a turning point in artistic redefinitions of the era. His disruptive propositions included new solutions for sculpture, such as the use of multiple points of view, modeling impossible anatomies and exalting materials by leaving different textures in view that would give the sensation of an unfinished state.

This exhibition is articulated in two spaces that attest to the spirit that marked the career of the great modern sculptor: the studio as an environment for experimentation and his project for *The Gates of Hell*.

Rodin. A Centenary at Bellas Artes renders homage to the French maestro one century after his death by exhibiting a group of sculptures and drawings from the Museum's collection. Two key works, *The Earth and the Moon* and *The Kiss*, mark the point of departure for an itinerary that evidences not only the revolution of forms that Rodin drove forward but also the commitment to a modern aesthetic practiced by the cultural promoters who founded a museum of fine arts for the young Argentinean nation.

Over the course of its history, the Museo Nacional de Bellas Artes has amassed a group of 28 sculptures. This show brings a large part of that group together in one same space in order to capture Rodin's innovative impulse as well as the aesthetic program he set in motion in his approach to sculpture.

¹ s/a, "Rodin est mort", *Excelsior*, May 18, 1917.

The Studio as a Laboratory of Forms

As we penetrate the Hall, as transparent as a beacon, the infinite whiteness of that population of statues gesticulating in silence startles and overwhelms us.²

It was with these words that then Director of the Museo Nacional de Bellas Artes Eduardo Schiaffino described his first impression upon entering Rodin's studio in 1906. The space he was referring to was the hall where what would be the only solo show to be held during his lifetime took place in 1900, at the Place de l'Alma. Once concluded, the sculptor transferred its contents to his residence in Meudon, on the outskirts of Paris.³ The studio was of such importance to Rodin that he hadn't hesitated to arrange the show with the appearance of a workplace. The result was a completely white space in which sculptures set on pedestals, fragments of works or works that appeared to be unfinished that had coexisted during the months of the show's duration were arranged along with plaster versions (modeled by the artist's own hand) of the artist's most disruptive pieces, such as *The Gates of Hell*, *Monument to Balzac* or *The Burghers of Calais*.

What is certain is that underlying the concept of the studio there was, in addition to a choice regarding scenographic presentation, a declaration of principles that summarized Rodin's interests at the moment of conceiving and executing a work. The traits that define him as a modern sculptor find their fullest expression in the studio. There, the innovative creative processes with which he challenged existing canons of sculpture can be observed: assemblage of figures that had been carried out previously on their own accord, testing out different sizes for a work, modeling in multiples that allowed him to experiment with different viewing angles, the use of an unfinished effect in carving that permitted contrasting textures and incorporated the mark of the tools and the artist's labor. Rodin conceived of his studio as a space open to questioning, where production processes and an endless number of studies and modeled pieces⁴ acquire a new status: the same as that of a finished work. Today, many of these pieces pertain to public collections, as is the case with the Museo Nacional de Bellas Artes, providing an opportunity to appreciate different stages in an artwork's genesis.

The impact of advances in science and technology during the late 19th Century were also felt in sculptors' studios, many of which changed the West's visual culture in a radical way. As Jonathan Crary points out, during the first decades of the 19th Century, vision begins to undergo a process of modernization that transforms the rules of perception as well as forms of representation.⁵

Several of these discoveries effected change in how materials, light and space are conceived. In Paris, these were disseminated in publications for the general public, producing an impact on popular culture at the end of the century that led to new perspectives for approaching reality. Discoveries like X-rays or new techniques related to optics provided concrete confirmation that reality extended beyond the field of perception available to the naked eye. The presentation of X-rays and their possibilities was among those most commented upon at the Exposition Universelle of 1900, in the framework of which Rodin held his exhibition at the Place de l'Alma.

These inventions, which spurred ideas and heated debates in the art world in major cities beginning in the mid-19th Century, had a real impact on artists' production. Without a doubt, the role of lighting in an era that was just beginning to become accustomed to electric light and its commercial circulation was one of these novelties. Rodin's interest in natural and artificial light was fomented by this context. At that time, many painters and sculptors developed a deep concern for light and its properties, even on a scientific level. This change had consequences in the way that artists conceived of its effects on the surface of their work, given that light could now be controlled. These manipulations gave way to creative attitudes that inevitably altered the manner in which they worked with surfaces and materials.

The same could be said of the advent of photography: variations in light, cropping and focus offered possibilities for experimentation and manipulation of volumes. The multiple and simultaneous points of view that photographic technique had to offer allowed artists to alter and experiment with traditional modeling processes by way of fragmenting and reassembling pieces in order to redefine their figures and imagine their works.

In a continually mutating context, the studio as a laboratory of forms was a particularly privileged place: there, technical knowledge and creation converged to give rise to a new model of sculpture.

Works in the Studio

Amidst the "population of statues" that Schiaffino discovered when he entered Rodin's studio, he set eyes on the large block of *The Earth and the Moon* for the first time. Although it had not been his first choice—he would have preferred a marble copy of *The Kiss*—this piece, found in the Museum's collection today, combines several of the elements that define the modern nature of the sculptor's work. In the first place, the use of two figures that existed previously, joined together as a new group: Andromeda, a first version of *Danaïd* (a marble version of which pertains to the Museum) and *Fatigue*, which in this case Rodin placed in a vertical position.

² Manuscript by Eduardo Schiaffino, ca. 1906. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes. Published in AA. VV., *Rodin en Buenos Aires*, Buenos Aires, Fundación Antorchas-Museo Nacional de Bellas Artes, 2001, pp. 58-60.

³ During the late 19th Century, these places were also social venues. There Rodin would receive artists, collectors, critics and politicians, and beginning in 1901, other visitors as well.

⁴ Habitually understood not to be definitive materials, plaster and terracotta are essential to an understanding of a sculptor's production given the direct manual labor of modeling that this implies.

⁵ Jonathan Crary, *Las reglas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, CENDEAC, 2008, p. 21.

Another of the traits demonstrating rupture is the use of *non finito* (unfinished) portions that materialize in the form of contrast between rough and finished textures, differentiating between the entwined figures in the block of marble. There are parts left without intervention and others that show the marks of the tools used. One of the most outstanding aspects of this work is the way that Rodin lays out the relationship between the two bodies and the stone block in its original state. In *The Earth and the Moon* and in several other cases, one practically merges into the other, without a clearly detectable division. Priorities are also inverted here: the element of the block is disproportionately larger than the figures, while they appear smaller and unable to break away from the mass of stone that contains them. In this sense, the French maestro renews the concept of the pedestal for sculpture in a definitive way.

This issue plays an essential role in monumental statuary and the stance adopted regarding the heroic treatment that is expected of its famed figures. In some cases, eliminating the pedestal takes on an unprecedented quality by bringing the object and its viewers into one same spatial context, an attitude that defies the hierarchy that a pedestal gives to a work. In other cases, exacerbating the pedestal (as is the case for *Monument to Domingo Faustino Sarmiento*) also represents a challenge to the heroic models implicit in the idea of a piece with commemorative ends, but from an inverse position.

The *Monument to Balzac* is probably Rodin's most controversial piece, and it is a perfect example of this. In it, he questioned the tenets of monumental sculpture. In 1891, the Société de Gens de Lettres commissioned Rodin to create a monument to commemorate the writer Honoré de Balzac. However, when the plaster version was presented at the 1898 Société Nationale des Beaux-Arts Salon, it was rejected by the selection committee and received signs of rejection and harsh critiques from the public. The novelist appeared in a full body view, dressed casually, as if at home, in a long robe; his portrait was far from a representation bearing physical similarities with the figure and it did not follow the parameters fitting for any 19th Century commemorative monument. Rodin had modeled a nude figure of the writer, but in the definitive version he was clothed. During this process, a fundamental formal change was also set in motion, which ranged from an initial naturalistic approach to the body to the abstraction and formal synthesis that he adopted for handling the fabric used to clothe Balzac, whose final objective is to direct our attention to the head, where all of the sculpture's expressive force is concentrated.⁶

During the same timeframe, Rodin modeled the writer's head, granting it an independent existence and reproducing it several times in plaster. By isolating this fragment, he gave it a formal potency that allowed him to focus on the energy of the face, elaborated with disheveled hair and eyes with a penetrating gaze. As part of the Museo Nacional de Bellas Artes collection, the *Monumental Head of Balzac* and the study for it (*Head of Balzac, next to last study of the head*) provide an opportunity to compare two separate moments in the course of its production, as well as the effect of working in materials as different as bronze and plaster. The result: it is less a precise representation of physical resemblance than it is a moral portrait of the artist that renders homage to his creative power.

Four years earlier, in 1894, the Argentinean state had requested a piece from Rodin that was similarly met with rejection. On May 25, 1900, *Monumento a Domingo Faustino Sarmiento* was put in place in Parque Tres de Febrero. It was the only commission of its type that Rodin produced outside France and it was the first time that a country from the Americas had ordered a work by the artist. Bearing modernist traits that marked a rupture with tradition, it was not well received by some sectors of Argentinean society, who claimed it lacked a resemblance to the figure represented. Over the course of a week, police guarded the monument to dissuade acts of vandalism. At the same time, a battle that lasted months was waged in local newspapers between different aesthetic positions.

Some said "It looks like the head of a gorilla".⁷ The article titled "Rodin's Sarmiento, neither reality nor allegory" that reached readers of *La Nación* newspaper on May 27 sentenced "it is difficult to conceive of anything uglier, more vulgar, almost repulsive [...]."⁸ The title aptly summarized the conflict: the relation between the concept of being credible and the study of physical and spiritual aspects of the public figure. As was the case with Balzac, Rodin held that the value of truth was what should characterize the figure to which homage was being rendered. He adhered to this premise to the extent that in 1911, he addressed his aesthetic testament to young artists, based on an idea of creation based on the ties between nature and truth:

Be true, young people. But that does not mean: be dully exact. [...] Art begins only with inner truth. Let all of your forms, all of your colors translate feelings. [...] Be profoundly, fiercely genuine.⁹

These words position him at the core of a contemporary debate that would extend throughout most of the 20th Century: the definition of realism and its relationship to the classical concept of mimesis.

⁶ Rodin executed the group for *The Burghers of Calais* (1889) using this same procedure.

⁷ s/a, "Sarmiento y su estatua. Rodin y sus críticos", *Revista Técnica*, June, 1900.

⁸ s/a, "El Sarmiento de Rodin, ni realidad ni alegoría", *La Nación*, May 27, 1900.

⁹ Auguste Rodin, "Testamento artístico", in Paul Gsell (Comp.), *Auguste Rodin. El arte. Conversaciones reunidas por Paul Gsell*, Buenos Aires, El Ateneo, 1955, p. 28.

The Unfinished Project

If there is one area that defines Rodin's experimental nature, it is his great unfinished project: *The Gates of Hell*. In 1880, the French government commissioned him to create a bronze set of doors with relief work for a museum being planned for the decorative arts. During the years that followed, he elaborated this idea, modeling over two hundred figures inspired by the Hell Dante Alighieri depicts in *The Divine Comedy*. The museum never opened, and the doors continued as a challenge to himself, for which he endlessly tried out figures to inhabit them. In many cases, he enlarged them to the point of transforming them into works in their own right, as was the case for *The Earth and the Moon*, *The Kiss*, *The Thinker* and *Amor Fugit*. In consideration of the individual character these pieces progressively acquired, the Museo Nacional de Bellas Artes brought a series of pieces related to *The Gates of Hell* together for a show.

The condemned souls that Rodin created for this project emerge among the flames of Hell, desperate, and they melt into one another, each tormented by their own sins, as in *Avarice and Lust*. According to specialist Antoinette Le Normand-Romain, it is possible that the artist's source may have been the poem written by Victor Hugo in 1836 titled "After a Reading of Dante", where he refers to "[...] filthy lust and shameful greed",¹⁰ but also to the Florentine's transit through the second circle of Hell, dedicated to lust and to those people in whom desire imposes itself over reason.

The theme of forbidden love and eternal punishment prevails in these figures, such as in *Amor Fugit*, where the lovers are hurled into the flames of Hell because of the woman's lust. At the same time, these works are closely related to verses from the *Flowers of Evil* by Charles Baudelaire, which served Rodin as the basis for a series of illustrations he produced, where feminine eroticism is identified with the notion of evil. In general, he roughed out similar ideas for the doors: eroticism tied to the idea of death, the naked body's dramatic expression of guilt and the human condition's fatal destiny.

In this way, Rodin exceeds the limits of naturalism to delve into a study of feelings, emotions and different forms of expressing them in sculpture. His interest in the body in motion in instances of instability or moments of transformation move him away from an analysis of reality and bring him closer to the proposals put forth by the Symbolists at that time. As in no other of his works, *The Gates of Hell* is linked to that movement and its incursion into the terrain of subjectivity and the immaterial. And it does so by way of demonizing the female figure, another of Symbolism's favorite themes.

According to Le Normand-Romain, Rodin showed *Lust and Avarice* at the 1900 exhibition with the title *The Final Judgment*.¹¹ Effectively, its relationship to the work from the Sistine Chapel by Michelangelo becomes evident upon observation of the handling of the faces and the contortion of the figures. The Florentine, the ultimate artist of reference for Rodin, had portrayed the end of time on a wall of the Chapel in a vertical composition. The doors can also be seen as a counterpoint to another grand Renaissance project: the *Gates of Paradise* that Lorenzo Ghiberti executed for the Baptistry of San Giovanni at the Santa Maria del Fiore Cathedral in Florence between 1425 and 1452, to which both Michelangelo and Giorgio Vasari referred to as the quintessence of art.

While the postulates of harmony and space that would pave the way for Renaissance art are presented in Ghiberti's image, along with new precepts of representation based on reason and objectivity, the doors by Rodin might well bring this road to a close after four hundred years, with a proposal that de-stabilizes various of its tenets by concentrating on the unbridled force of subjective passions.

It is, however, undoubtedly *The Thinker*—an example of which is located today in the Plaza del Congreso in Buenos Aires—that occupies the place of greatest privilege in the French maestro's work, a piece he associated with the idea of inspiration. The act of creation is considered an imminently intellectual operation. His interest in it is reflected by his desire for the sculpture to be situated at the foot of his tomb in Meudon, where it can still be visited today. The work was initially dedicated to Dante Alighieri, who Rodin represented in the midst of being inspired for *The Gates of Hell*. Later, it was treated independently and another thinker was conceived, which he referred to as "[...] a naked man, [...] his fist against his teeth, he dreams. The fertile thought slowly elaborates itself within his brain. He is no longer dreamer, he is creator".¹²

Rodin and the Museo Nacional de Bellas Artes

Accompanying this exhibition organized to celebrate the French sculptor is a catalog which brings collaborations by the Museo Nacional de Bellas Artes team together along with contributions by specialists in 19th Century art and culture, produced with the aim of emphasizing Rodin's ties to Argentina. In addition to the curatorial text, seven essays revise this relationship by way of different perspectives and approaches.

For the past several years, the Museum's Área de investigación (Research Department) team has dedicated part of its work to exploring the moment when the institution was founded, and especially the

figure of Eduardo Schiaffino and the circle of artists and intellectuals who shaped the country's cultural profile during the late 19th and early 20th Centuries. The complete cataloging of the collection, stored in the archive's Área de Documentación y Registro (Documentation and Records Department), along with research that has enabled it to be further organized has shed light on several of these themes.

A fundamental contribution to the present publication has been made possible by this work, which focused on a meticulous account of Rodin's relationship with the Museum's first Director. Patricia Corsani and Paola Melgarejo, both members of the Área de Investigación, jointly elaborated a text that demonstrates how the presence of an artist like Rodin contributes to an understanding of not only the aesthetic choices that marked the direction taken by the institution, but also allows us to link them to the Museum project and the modern vision that was characteristic of Schiaffino as a manager.

This publication is completed with an exhaustive chronology developed by another member of the same team, Ana Giesse, who affirms the preeminent place that Rodin occupies in the history of the Museum and its exhibitions, in addition to the effect on how its collection was shaped.

On the other hand, Ángel Navarro focuses on the French author's graphic works, analyzing the three watercolors in the Museo Nacional de Bellas Artes collection, produced during a period that permits observation of a change that was taking place in his drawings.

Through the study of how the body is represented and of transformations in the concept of the nude genre in the fine arts, Pablo de Monte traces a path that touches on the different factors that renovated ways of seeing and practicing art at the time that also produced a rupture with the classical idealized canon that dominated the era's art scene.

Rodin's wide acceptance as an artist of renewal is strongly rooted in the image constructed in the mass communications media, which the sculptor cleverly knew how to manipulate. In regard to this issue, María Isabel Baldasarre explains the different elements that contributed to the construction and dissemination of his figure as a modern artist and his undeniable association with the idea of the "genius artist".

María Teresa Constantin takes leave of the pieces located within an institutional framework and steps out of the museum to concentrate her work on the two works by Rodin situated in public spaces in the city of Buenos Aires: *The Thinker* and *Monument to Domingo Faustino Sarmiento*, the only piece by the artist to have been commissioned by a country in the Americas. From this point of view she reflects upon the monuments' social dimension, examining how society relates to this type of image. Both pieces have transited a segment of our history and redefined—according to social, cultural and political contexts—their ties to the Argentinean people.

At the outset of the 20th Century, a novel group of local sculptors were attracted to Rodin's aesthetic proposals, having become familiar with his production during their educational trips to Europe or when his first pieces arrived in Argentina. The text by Érika Loiácono studies these artists' relationship to the innovations introduced by Rodin, along with the impact that his ideas had on the work of these local artists.

The taste for French art at our Museum can be traced back to the moment of its founding and its first decades of existence. The *racconto* (account) provided by Paula Casajús, Head of the Área de Documentación y Registro, explores Rodin's consolidated position during the '30s decade, when the Museum dedicated a retrospective show to him, including works from public and private collections. The case of Rodin at the Museo Nacional de Bellas Artes is exemplary, given that the French artist's presence in its halls early on illustrates the objectives and ambitions of those who guided the formation of its institutional archive, and also of the collectors who made donations over the years that had a determining influence on the collection's identity. Among the latter, Antonio Santamarina and his niece, Mercedes, stand apart: their donation of eighteen works between 1970 and 1975 transformed the artist into one of the Museum's protagonists. The almost thirty pieces by the sculptor in the institution's patrimony constitute a solid grouping of work that positions the 19th Century French Art collection as the most important of its kind in Latin America, a factor sustained not only by the quantity of works, but for their excellent quality.

The centennial of the artist's death allows Rodin's role in the promotion of a 19th Century project of modernization in Argentina to be reconsidered. However, at the same time it also presents an opportunity for a new appreciation and dissemination of the Rodin collection. It is with this very purpose that new photographs of this unique group of works were undertaken. The masterly photographs taken by Matías Lésari add even further to the visual proposal Alejandro de Ilzarbe has conceived for the publication.

With this exhibition and catalog, the Museo Nacional de Bellas Artes joins an international network of institutions carrying out a shared program of activities to celebrate, by way of their patrimony, one of art history's most significant figures.

Translation: Tamara Stuby

From Paris to Buenos Aires. Auguste Rodin, Eduardo Schiaffino and the Museo Nacional de Bellas Artes

Patricia V. Corsani / Paola Melgarejo

First Encounters in Paris

¹ Eduardo Schiaffino, "Auguste Rodin. El hombre y la obra" [A.R. The Man and His Work], Buenos Aires, *La Nación*, 24 de mayo de 1900, p. 3, c. [column ?] 1-7.

² For a study of Schiaffino's training in Paris, see Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX [The First Moderns: Art and Society in Late 19th-Century Buenos Aires]*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

³ Eduardo Schiaffino, "París artístico. Correspondencias de Eduardo Schiaffino" ["The Paris Art World: Correspondences of ES"], *El Diario*, 29 de abril de 1884. Quoted in Laura Malosetti Costa, *Cuadros de viaje: artistas argentinos en Europa y Estados Unidos 1880-1910 [Travel Pictures: Argentine Artists in Europe and the United States 1880-1910]*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 102.

⁴ On these ideas, see Eduardo Schiaffino, "Evoluciones de la estética" ["Evolutions in Aesthetics"], *Sud América*, 28 de agosto de 1886. Quoted in Laura Malosetti Costa, *op. cit.*, pp. 186-187.

⁵ See Eduardo Schiaffino, "Pierre Puvis de Chavannes," *El Tiempo*, 27 de octubre de 1898. Fondo Schiaffino [S. Fund], Museo Nacional de Bellas Artes.

⁶ Eduardo Schiaffino, "París artístico. Correspondencias de Eduardo Schiaffino," *op. cit.*, p. 103.

⁷ Eduardo Schiaffino, "Evoluciones de la estética" ["Evolutions in Aesthetics"], *Sud América*, 28 de agosto de 1886. Cited in Laura Malosetti Costa, *op. cit.*, p. 193.

⁸ Schiaffino admired the "harmonious body," "perfect form" and athletic slimness" of *The Bronze Age*. In Eduardo Schiaffino, "Auguste Rodin. El hombre y la obra," *art. cit.*

In the 1880s, as Schiaffino continued to discover

and marvel at the innovations in Paris, Rodin was waging his own battle for a modern art. He was gradually starting to earn recognition from the French state in the form of major commissions such as *The Gate to Hell* (1880) and the *Monument to the Burghers of Calais* (1884), works which enabled him to experiment with using many small-scale, dramatic, erotic and expressive figures. Though it took him years to finish them – he redid the models over and over –, he was transformed in the process into a celebrated and prestigious artist, and the huge studio at rue de l'Université 182, a state marble warehouse, began to be visited by artists and public figures.

In August 1886, Rodin's name comes up for the first time in the chronicles Schiaffino was writing from Paris, in a single sentence with a single adjective, namely *genio*, an "artist of genius" (a term he also applied to Jean-François Millet and Puvis de Chavannes).⁷ By this time, a work by the sculptor, *The Bronze Age*, was already installed in the gardens of the Luxembourg Museum, which Schiaffino regularly visited.⁸ This was the year in which the Galerie Georges Petit, an attractive, luxurious space at number 8, rue de Sèze, in the very heart of the city, began to exhibit sculptures by Rodin in shows such as the *International Exhibition of Painting and Sculpture*, in which he took part along with Claude Monet and Pierre-Auguste Renoir, among others, when he presented a small-scale bronze version of *The Kiss*. In 1887, he showed work again there with these artists – proof of the aesthetic affinity the sculptor found with modern painters. On both occasions, he showed the figures of *The Gate to Hell* and *The Burghers of Calais*, in small versions in bronze and plaster.

Although it is not known whether Schiaffino visited these highly influential exhibitions at the Galerie Georges Petit, he definitely did see works by Rodin in this period, in two exhibitions held between 1888 and 1889. We have no certain information about the 1888 show (it may be the one related to the Society of French Artists or else the exhibition of drawings and manuscripts of Victor Hugo's, organized to raise funds for a monument

to him entrusted to Rodin). Nevertheless, we do have firm data related to the paradigmatic 1889 exhibition *Claude Monet-A. Rodin*, in which the sculptor presented 36 pieces, the largest number he had ever exhibited up to then, including a small-scale *The Thinker*, and the mock-up of *The Burghers of Calais*.⁹ Whereas Schiaffino made no mention in his chronicles of the 145 paintings by Monet, he did passionately go into Rodin's works, describing the vibrantly fashioned erotic and enraptured bodies, endowed with "the gift of movement."¹⁰ He observed with fascination the marble surfaces possessed of "life" and "expressiveness" and, recalling this show years later, his own writing seems to catch some of their sensuality: *The Eternal Idol* he described as a voluptuous and impassioned group; *Danaïde*, as a body collapsed "in death throes of fatigue"; the *Caryatid Holding Up Stone*, a woman overwhelmed by the burden of a rock; *Thought*, the face of a woman "imprisoned up to her neck."¹¹ What most intrigued him was the technique used, the contrasts in handling, the chiseled, smoothened flesh, with everything accessory to it worked with a heightened roughness, emphasizing the notion of bodies emerging out of stone. It is likely that in this exhibition, Schiaffino also saw a bronze version of *Eve*, which he would later recall on the occasion of a visit to Rodin.¹² He accepted an artist who took emotional power to his highest tension, whereas, of other contemporary painters and sculptors, he required an art that would not be "so solely expressive that it ceased to be correct."¹³

Also held in 1889 was the Paris World Exhibition, commemorating the centenary of the French Revolution; the Exposition Universelle was visited by 25 million viewers in a period of six months, and in it Rodin had a one-man exhibition of a small group of works, since his commitment to the show at Georges Petit was of greater importance. At the Palais de Beaux Arts, he exhibited *Saint John the Baptist* and *The Bronze Age*, both on loan from the Musée de Luxembourg, as well as four busts, and one of the plaster versions of *The Burghers of Calais*. He didn't manage, however, to finish on time the State commission for the large-scale *The Kiss*, nor did he have *The Gate to Hell* ready for this occasion, as he had hoped to. In this show Schiaffino was able to gain an interesting visual sense of Rodin, since he too, as one of the local artists in the Argentine Pavilion, was presenting work, and won a bronze medal for his painting *Reposo [Repose]*,¹⁴ a nude whose aesthetic relates to the paintings of his teacher and mentor, Puvis de Chavannes.

Although it can't be determined whether Schiaffino knew the sculptor personally during his time of formal study, these examples prove at any rate that he did have direct contact with his work. This was a motivation for the years to come, when he

forged a bond with Rodin through letters and visits to his studio, which brought concrete results. Buenos Aires became the pioneer city in America in having sculptures by the French master, not just in public space, but also in a museum setting like Bellas Artes.

Defense and Circulation of Rodin's Oeuvre in Buenos Aires

In 1891, Schiaffino returned to Buenos Aires dazzled by Rodin's works¹⁵. In particular, by his more "classical" sculptures, since the French master had still not presented society with the pieces that were arousing controversies, the representations of *Balzac* and of *Sarmiento*.

Schiaffino had, meanwhile, become an important arts administrator in our country, and it was no mean feat to maintain as he did contact with artists, art dealers, institution directors and political figures, who played a decisive role at the moment of acquiring works by the most famous sculptor of the day. Already as director of the Museo Nacional de Bellas Artes – a post he held starting in 1895, – he aimed to buy various pieces for the institution and for the city of Buenos Aires, and in various instances, he negotiated with the sculptor or with intimates of his to achieve these goals. Such is the case with the monument in honor of Domingo Faustino Sarmiento, a project the Argentine government launched in 1889,¹⁶ with an artistic subcommittee headed by with Aristóbulo del Valle, whom Schiaffino had known since his student days and with whom he remained friends.¹⁷ In this case, Schiaffino took on the role of an "outside consultant," recommending Rodin for the job and supplying information about his works, which Del Valle included in his suggestions for the making of the sculpture.

Under Schiaffino's urging, the commission for the Sarmiento monument fell to Rodin, in 1894. This request to the sculptor was firmed up when he was already at work on the monument to Honoré de Balzac, a plaster version of which he presented in 1898 at the Salon de la Société Nationale de Beaux Arts de Paris. Both works, the *Sarmiento* and the *Balzac*, were to become the most controversial of sculptures: they were composed in a period in which he was exploring new ways to render anatomy, which placed him at the very center of modern art, not without polemics. The *Balzac* was rejected by the committee that had commissioned it (the Society of Writers), and reception of the work by the public and the critics was negative: they didn't recognize the figure of the novelist, who was clad in a long robe, and whose face were meant to present the traits of his personality. Miguel Cané, Argentina's

plenipotentiary minister in the City of Light, who occupied himself directly with the sculptor's advances with the *Sarmiento* between 1896 and 1898,¹⁸ kept up regular contact with Schiaffino, and he may well have kept him abreast as well as the criticisms of the *Balzac*. Schiaffino was soon obliged to take a stance on these works, which carried expressive features further than any he himself had hitherto accepted in other contemporary artists.

The year 1900 was a crucial one in the life of Rodin. Along with the *Exposition Universelle* in Paris, he was offered his first show of his own, bringing together 150 sculptures and his erotic drawings in a pavilion built for the occasion at Place d'Alma. It was an event of unusually high impact: it drew massive attendance and gained him international momentum. And in this same year the *Monument to Sarmiento* arrived in Argentina. It came in April, and, from the days before its inauguration, on May 25, at the Tres de Febrero Park, Schiaffino showed his support for it, launching what he called the "Rodin Sarmiento Campaign." Later on as well he would recall: "In addition to rumors unfavorable to the interpretation of Rodin, rumors circulated by predictable people who had had access to the master's studio while he was executing the work, that bred an excessive nervousness, on the morning of the opening, in the dense crowd that gathered to witness the ceremony".¹⁹

In his main role as consultant for selecting the artist, Schiaffino – a target of criticisms – put himself in the firing line to defend both the monument and its creator, a cause he took up in several articles, the first published in *La Nación* on May 24 and the day of the opening, May 25²⁰.

The first article was accompanied by five pen-and-ink drawings signed by Augusto Ballerini, possibly based on photographs or prints.²¹ They depicted the portrait of the Chilean writer (and wife of an ambassador from that country with diplomatic duties in Argentina) Louise Lynch de Morla Vicuña, the bust of Victor Hugo, *The Kiss*, which was given central place, one of the *Burghers of Calais*, the *Idea*, all works from the '80s and early '90s. In the second article, Schiaffino referred to the *Balzac* case and the debates that arose about that piece which he had not, however, managed to see in person. Shortly thereafter, he sent these articles to Rodin through a friend, the French sculptor Louis Rauner, a disciple of Alexandre Falguière, who had visited the monument in Buenos Aires²².

In these writings, Schiaffino presented Rodin by way of his teachers, Antoine-Louis Barye and Albert-Ernest Carrier Belleuse, especially the latter, who was already known in Buenos Aires for his equestrian monument to General Manuel Belgrano and the funeral monument of General José de San Martín, in the city's cathedral. By anchoring Rodin in creators known to the Buenos Aires public, the

article stressed the artist's effort to be accepted within his milieu and manage to exhibit in the Paris gallery of Georges Petit²³. In a period in which public monuments in Argentina were still few and lengthy in the planning, Schiaffino was bringing Rodin into the debate as an artist with a modern vision of sculpture centered on the expressivity and movement of the human figure, a representation far removed from academic postulates that clung still to classicism. At the same time, he gave information about the artist and related him to other innovators who were painters, such as Puvis de Chavannes, Edgar Degas, Jean-François Raffaelli and Claude Monet. On the other hand, this journalistic defense was aimed toward justifying for readers his own criterion for recommending him. He was walking, of course, straight into a contradiction by proposing a French artist to render the figure of Domingo Faustino Sarmiento whereas in 1894, the same moment as the commission of Rodin, he had written that commemorative monuments for the nation's founding heroes should be created by Argentine artists²⁴. Nor was he unmindful that, in those years, on entrusting him with a monument, there were guidelines an artist had to follow, such as a resemblance to the illustrious man, historical veracity, details in dress and harmony of gesture, elements that were the butt of jokes and that prompted amusing drawings of the peculiar figure of Sarmiento and its creator.

Even this early, Schiaffino intended to purchase some work by Rodin for the Museo Nacional de Bellas Artes. In June of 1899, he wrote a first letter to request a drawing for the institution (as well as the bust of Puvis de Chavannes and several pieces in plaster)²⁵. His interest in this drawing is not an insignificant fact, given that Schiaffino set importance on this technique, which he considered indispensable for training students in fine arts and to which he devoted a whole gallery in the Bon Marché around 1900. On the other hand, up to that moment, the Museum had few sculptures, which, in his role as director, Schiaffino had obtained by donation or through some purchase at Buenos Aires auctions, and very likely, his interest in copies of Rodin arose from the fact that he could afford them on the limited annual budget he had to work with, rather than works in marble or bronze. Another of the pieces he insisted on – unsuccessfully – was the portrait of his friend Puvis de Chavannes, a work of 1891 presented at the *Salon National de la Société de Beaux Arts de Paris*²⁶.

In addition to the correspondence, Schiaffino in those years was kept abreast of the artist's output. Thus, he acquired photographs, magazines and books with the latest novelties, which extended his first observations of Paris. Among the first materials he gathered together, we find *Auguste Rodin Pris sur la Vie*, written by the sculptor's biographer

¹⁸ María Teresa Constantín and Florencia M. Galesio, "El monumento conmemorativo en el cambio de siglo. Rodin, Bourdelle y la tradición francesa en Buenos Aires" [Commemorative Monuments at Century's End: Rodin, Bourdelle, and French Tradition in Buenos Aires], in AA.VV., *Rodin en Buenos Aires*, op. cit.

¹⁹ Eduardo Schiaffino, *Recodos en el sendero* [Bends in the Road], Buenos Aires, El Elefante Blanco, 1999, p. 70.

²⁰ On May 24, this periodical published the article "Auguste Rodin. El hombre y la obra" and on May 25, "El monumento de Sarmiento. La representación individual en la estatua monumental. El *Balzac* y el *Sarmiento* de Rodin" [The Sarmiento Monument: Individual Representation in Monumental Statuary: Rodin's *Balzac* and *Sarmiento*], which related the aesthetics of the sculptor's two most controversial works. Marina Aguerre and Raúl Piccioni, "Eduardo Schiaffino y el *monito tití* del Parque 3 de Febrero, o la introducción de una estética moderna en la empresa monumental moderna" [ES and the 'Little Marmoset' of the 3 de Febrero Park, Or, An Introduction to a Modern Aesthetics in the Task of Creating Modern Monuments], in *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina* [From the Other Side of the Street: Moments in the Debate over Modern Art in Argentina], Buenos Aires, CAIA-El Jilguero, 1998.

²¹ See Augusto Ballerini, "Cartas a [Letters to] Eduardo Schiaffino," dated May 30, June 2 and 30, 1900.

²² Eduardo Schiaffino, *Recodos en el sendero*, op. cit., p. 72.

²³ Ibid.

²⁴ Marina Aguerre and Raúl Piccioni, op. cit.

²⁵ Eduardo Schiaffino, "Carta a [Letter to] Auguste Rodin," dated: June 14, 1899. Cited in María Isabel Baldasarre, "Peregrinaciones al santuario del arte moderno. Obras, artistas e intelectuales de América Latina en el taller de Auguste Rodin" [Pligrimages to the Sanctuary of Modern Art: Latin American Works, Artists and Intellectuals in the Studio of AR], *Nuevo Mundo*, June 6, 2017 [on line]. URL address: <https://nuevomundo.revues.org/70720#ftn32>

²⁶ Auguste Rodin, "Carta a Eduardo Schiaffino," dated August 8, 1899, AS, AGN.

and secretary Judith Cladel²⁷, which Schiaffino bought in November of 1903, and the illustrated monthly magazine, *L'art et le beau /Art and the Beautiful*, Rodin²⁸, which had dedicated its issue 12, from December, 1906, to the French sculptor, and which he acquired in 1907. These profusely illustrated publications allowed him access to the visual universe that had opened up to him in his days as a student visiting Rodin's exhibitions. To the written material, he added interest in the photographs of his work, the 17 volumes of various works by Rodin he acquired in 1903 in the Librería Espiase in Buenos Aires (which received the latest editions published in Paris).²⁹

Argentine Sculptors with the Saint Louis *The Thinker*

In December 1903, Schiaffino returned to Paris. He was no longer the young art student amazed by the museums and modern city, but rather a 45-year-old man, and a figure of prominence in the Buenos Aires art scene. He had put behind him his career as a painter in favor of his tasks as a critic and art expert. He traveled to visit Argentine artists with fellowships in Europe, to select and ship work that would be presented at the great World's Fair in Saint Louis, Missouri, USA, in his role as organizer of the official envoy of the Argentine contingent. In addition, he used the opportunity to renew his contacts with artists, galleries, and French institutions and to purchase pieces to round out the collection of the Museo Nacional de Bellas Artes. With a limited budget, he sought high-quality works within his price range, for which reason he set a priority on prints and drawings by contemporary artists. He did not buy sculptures, whose prices and shipping costs he could not afford, and, among his letters and personal papers, there is no contact with Rodin during these months in the City of Light.

Once he was in Saint Louis, Halsey Cooley Ives³⁰, the head of the international exhibition's Fine Arts Department, took him to see the sculpture pavilion and offered him a space by the main entrance, separated only by pillars from the contingent of contemporary French artists. There were the works of Louis-Ernest Barrias, Jules Dalou, Alexandre Falguière and Auguste Rodin, who had sent *The Thinker*, this time in full scale, created in 1903 (and which did not return to Paris). Schiaffino knew that in this space France was gathering its best representatives in the discipline, yet he trusted Rogelio Yrurtia, Lucio Correa Morales, Mateo Alonso and Arturo Dresco to acquit themselves well beside them: "it is inferior to none of the other foreign and American sections, although we have the

dangerous honor of being located just to the side of France, with only a door between us and what is probably the main Fine Arts exhibition in this great competition."³¹ He was referring, in particular, to Rodin's piece in the contingent from France: "Sculpture includes the admirable 'Thinker' by Rodin, destined to dominate and sum up the Dantesque vision of the human passions, and whose bold closeness of gesture to that of the 'Pensive' Julián de Médicis, of Michelangelo, does nothing to upset the formidable power of the colossus, truly sunk in deep thought. This synthesis of human thought lodges in the memory like some awesome sphinx."³² A photograph clearly shows this likeness with *The Thinker*, silhouetted on an imposing base.

Although this was the first time Schiaffino saw in person the largest version of *The Thinker*, the work was not new to him. By 1904, among the monographic texts on Rodin that he had found in Buenos Aires and Paris, was *Études sur Quelques Artistes originaux. Auguste Rodin Statuaire*, by Léon Maurice Maillard, published in Paris in 1899.³³ In its cover, the book included an illustration of *The Thinker*, replicated inside in prints by Auguste Léveillé, in the chapter on *The Gate to Hell*.³⁴

At the end of 1904, after the great Saint Louis fair, Schiaffino returned to Paris to organize shipments of the pieces he had purchased there months earlier. He stayed until March 1905. On his return to Buenos Aires, he was busy exhibiting his purchases, for which he rented new rooms in the Bon Marché, and he began to plan another trip.

The Mission to Paris

Schiaffino returned to Paris in mid-1906³⁵. He moved between it and other points in Europe over seven months, until December 1906. Not only did he have a larger budget for purchasing works for the Museo Nacional de Bellas Artes; his trip would also help him to buy pieces which would adorn squares and public promenades, since he was, in addition, a member of the committee for purchasing suitable bronze or marble sculptures to place around the city³⁶. He arrived in late June and stayed until October (taking short trips to other places: in September, for instance, he spent several days in Florence and Venice). As he did the year before, he stayed in the elegant Hotel Terminus, across from the modern train station of Saint-Lazare, since it was in easy walking distance, and proximity to the train simplified the questions of moves. For the Museum, he chose paintings, drawings, sculptures, casts, medallions, decorative objects and furniture from different artistic schools. In Paris, he gave

priority to purchase of modern art, especially the artists he had admired in his youth. He toured well-established sites like the Salon, and visited gallerists and dealers to buy works by painters linked to the Barbizon School and to fin-de-siècle modernism, such as his teacher in Paris, Puvis de Chavannes, of whom he chose a drawing. In addition, he renewed his contact with Rodin. This time, he was after *The Thinker*, *The Earth and the Moon*, and *The Kiss*. At the moment of this visit, the sculptor had a major group of works on display at the Luxembourg, which Schiaffino often visited (being a friend of its director, the conservator Léonce Benedite); there, he may well have seen *The Kiss*, in marble, located, since 1901, in the first painting gallery. Rodin was already a prestigious, well-renowned artist, continuously at work both in his studio at rue de l'Université and at his new workshop at Meudon.

The month of July 1906 was a special one for Schiaffino. Having decided to buy sculptures by Rodin, he contacted him on his arrival in Paris. The epistolary exchange he conducted in flawless French with the sculptor, through letters he dictated to his secretaries, consolidated their friendship³⁷. Thus Schiaffino secured an interview at the studio, and the conversation revolved around purchase of *The Thinker*, a sculpture which, since April, was installed across from the Panthéon in Paris³⁸.

He wanted a replica for the city of Buenos Aires, which he would pay for with the budget he received from the city government, and he dreamt big, thinking to place it on the very steps of the Nation's Congress. In question would be the third version in bronze, since, in addition to the one by the Panthéon, there was the one shipped to the Saint Louis World's Fair in 1904, and which remained in the United States. After thinking a moment and "getting past the difficulty of whether Rodin would agree to repeat his work," the master responded:

"For me it would be an honor for my work by the Panthéon also to go up at the two far ends

of America, in New York and Buenos Aires."³⁹ Rodin was happy to accept the commission⁴⁰, and so they settled on a prize of seven thousand francs. Schiaffino specifically asked him for a green patina similar to that of the replica of the *Saint John the Baptist* he had seen in his workshop. The third version of *The Thinker*, done under Rodin's immediate guidance, was made by the same founder as the one that went up at the Panthéon: Alexis Rudier.

Just a few days after this meeting, Schiaffino returned to see the sculptor at his workshop in Meudon, outside of Paris. It would not be the only time, because there were to be frequent visits to this studio over the year. Meudon was the place in which Rodin received important people, buyers, and collectors; he was at the peak of his career, and had many commissions from Germany, the United States, England, France and Austria. To meet this

rising demand, some fifty assistants executed in marble or bronze the models the artist was preparing. Furthermore, Meudon allowed him to isolate himself from the tourists whose travel itinerary for Paris now included an obligatory visit to Rodin, along with the Eiffel Tower, among its attractions⁴¹.

Schiaffino related in detail his first meeting at Meudon. A telegram confirmed the appointment⁴². He left in a chauffeur-driven car from Paris that followed a route along the Seine until it left behind the noisy crowd of the big city. After going over the Avenue Paul Bert and the narrow tree-lined street, he appeared in front of the chalet of the master, who received him with a friendly smile, with a gray head of hair Schiaffino found similar to that of Michelangelo's *Moses*. Together they went through the large workshop with the aim of choosing some piece for the Argentine museum. In "that populace of statues gesticulating in silence, gripping and overwhelming us,"⁴³ he saw works such as *Eva*, one of the *Burghers of Calais*, *The Eternal Idol*, *Ugolino*, who ranged like a wounded beast over his sons who had died of hunger," and *The Thinker*, in plaster, of whom Rodin said: "It is the thinker as man of action, who will rise up to act."⁴⁴ He also saw a version of *Balzac*, "monolithic and formless," yet this work did not interest him, since, for Bellas Artes, he wanted a replica of *The Kiss*, "the most beautiful constellation of the sin of love redeemed by death."⁴⁵ This selection, however, could not be satisfied just then, perhaps because it would require a new version in marble, and so he opted for an available piece from the Meudon workshop: *The Earth and the Moon*, from 1904, for the price of three thousand francs.

The date of July 10, 1906 was a milestone in the history of the Museo Nacional de Bellas Artes: with the inclusion of *The Earth and the Moon*, chosen by Schiaffino, it became the first museum in the Americas to own a work in marble by the French artist. It was a piece consistent with the aesthetics he admired, since his taste never ceased to be classical, and he would delight in describing these smooth, sensual bodies trapped in the rough, rugged stone. It was the third specimen of this piece of 1898, a composition of assembled figures, in which two personages were recognizable, *Andromeda* and *Fatigue*, united in the new composition. To spread word of this purchase, Schiaffino requested photo plates from Jacques-Ernest Bulloz, one of Rodin's photographers.

Unhappy with the negatives he showed him, he asked him to take new shots of the workshop at Meudon, where the windows allowed a lighting that could render a chiaroscuro to show the contrasts of the work⁴⁶. This interest in the photos of works by Rodin absorbed him in the days ahead, and in July Schiaffino visited the shop of another of the

³⁶ Patricia V. Corsani, "Hermosear la ciudad: Ernesto de la Cárcova y el plan de adquisición de obras de arte para los espacios públicos de Buenos Aires" ["Beautifying the City: EdIC and the Acquisition Plan for Art Works for Public Spaces in Buenos Aires"], in *Estudios e Investigaciones Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, issue 11, 2007, pp. 249-262.

³⁷ Musée Rodin. URL Address: <http://www.musee-rodin.fr/es/inicio>

³⁸ Eduardo Schiaffino, *Urbanización de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1927, publisher Manuel Gleizer, p. 124.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Auguste Rodin, "Carta a Eduardo Schiaffino," dated July 13, 1906. AS, AGN.

⁴¹ See AA. VV., *Rodin en Buenos Aires*, op. cit., p. 58.

⁴² Auguste Rodin, "Telegram," dated: Paris, October 10, 1906. AS, AGN.

⁴³ AA. VV., *Rodin en Buenos Aires*, op. cit., p. 58.

⁴⁴ Eduardo Schiaffino, *Urbanización de Buenos Aires*, op. cit., p. 124.

⁴⁵ AA. VV., *Rodin en Buenos Aires*, op. cit., pp. 58 and 60.

sculptor's photographs, Eugène Druet, whom he paid for various plates.⁴⁷ Typically he followed up the whole production process and, in general, would request three images of excellent quality to evaluate how he was progressing on a piece, and this in turn allowed him to present those pieces in Buenos Aires, in the event of any contingencies that might hinder their exhibition.

In the days that followed, Schiaffino was kept informed of all details surrounding *The Earth and the Moon*, attended to the question of packing it, and, in another meeting with Rodin, paid an advance of seven thousand francs. *The Thinker*, however, moved less smoothly: the slow process of the patina, "a prolonged and delicate matter," as Rodin put it, with the sculpture kept outside in the gardens at Meudon, delayed its delivery⁴⁸. In October, the director was preparing to leave the city, and the work was not yet finished. A telegram on the 10th shows that he returned to Meudon and, at the end of the month, another meeting took place in the workshop, allowing him to inspect and pack *The Earth and the Moon*, and say his goodbyes to the "dear master," as he called him in his letters. This personal commitment to Rodin was typical of Schiaffino, who would also say goodbye to other friends, such as the painters Alfred Roll, Raffaëlli and Paul-Albert Besnard, as he had earlier done with Puvis and Collin, with whom he maintained correspondence from Buenos Aires. Before leaving, he visited the Bulloz's photography studio to get four reproductions of *The Earth and the Moon* and eight different prints of the workshop at Meudon.⁴⁹

Schiaffino arrived in Buenos Aires with the largest group of works he had ever acquired in his entire administration. The triumph of this return, however, was thwarted by bureaucratic and financial complications that put a damper on the success of the acquisitions. By December of 1906, *The Earth and the Moon* had already reached Customs, along with a group of sculpture copies he had chosen on the trip, and there was talk of installing them in a space on the ground floor of the National Congress, which could serve as an annex to the Museum, to show these pieces, since the galleries on the second story of the Bon Marché couldn't accommodate works that heavy. Though two salons in the Congress were requisitioned, they ended up being used only as provisional storage sites for the sculptures, until they were removed the following year.

In 1907, and only in the month of August, was the patina for *The Thinker* ready at the Meudon workshop. Argentina's plenipotentiary minister in Paris, Ernesto Bosch, responsible for shipment of the work to Buenos Aires and as such kept abreast of progress and delays in its delivery, informed

Schiaffino on the 18th that the sculpture was being prepared for the move from the packer's house⁵⁰. Furthermore, he passed on an excellent bit of news: Rodin was giving as a gift to Bellas Artes a replica a plaster replica of *The Kiss*, a compensation to Schiaffino for the work he had so craved and could not obtain: "[...] Found there too was a *plâtre* of the well-known group 'Le baiser' [The Kiss] which, as Rodin's assistant told me, is being offered gratis by its creator to the Museo de Bellas Artes. I imagine you will have received my news to you of this gift, I gave them order to go ahead packing it up."⁵¹ Undoubtedly his dream had been to have the marble version, but now at least he had the satisfaction of having this copy made in the artist's own workshop, under his direct guidance. For Schiaffino, *The Kiss* was the crowning work of sculpture: "If there is any work in marble wrought by man that deserves to crown the altar of mankind's genesis, it is that work of love, strength and tenderness, whose presence shakes our most hidden nerve fibers, with which our sensitivity takes root in the past and the present,"⁵² he declared emphatically.

The last works to reach Buenos Aires were *The Thinker* and *The Kiss*, which were packed in August 1907 and shipped in the same steamer. At the end of the year, *The Thinker* was installed in the area of today's Plaza del Congreso, before that space was greatly renovated and while it was still an empty space. With new urbanization sometime later, the sculpture remained in this spot, but surrounded now by gardens, and Schiaffino's wish to see it on the central platform of the stairway to Congress (as we see in the photomontage he made for this ideal location) would remain frustrated⁵³. In 1927, he still complained about its placement in a huge, empty square.

On the other hand, he fared no better with the Museum's display of *The Earth and the Moon*. In 1908, he managed to rent three new exhibition rooms on the second story of the Bon Marché, where the pieces purchased in Europe were put on view. The enormous marble block, however, could not be moved, and he had to be content with presenting, in room XVII, the photo of it Bulloz had taken, which was also reproduced in the catalogue.

Added to the problems of the exhibition site were budgetary complications, and only in 1909 did he manage to settle his debt with Rodin, paying him the remaining six thousand francs for this work, an occasion on which he also sent the artist his deepest thanks for the gift of *The Kiss*. In response, Rodin congratulated Schiaffino on his artistic progress, expressing his assurance in the director's decisions to find the best possible placement for his sculptures.⁵⁴

At the end of 1909, Schiaffino began to prepare the museum's move to the Pabellón Argentino

[Argentine Pavilion], on Plaza San Martín, in Retiro. He had announced to Rodin that *The Earth and the Moon* and *The Kiss* would finally be exhibited in a new building. He prepared the entire collection for display: set up the sculpture hall on the ground floor and the painting hall on the second story. He partially solved the problems of lighting by curtaining the spaces' stained glass windows and lighting them with electricity to allow better contrasts. He ordered pedestals, and hired specialists in patinas and restoration of these pieces. *The Earth and the Moon* was displayed on the ground floor, while *The Kiss* could be seen on the second story, accompanying the painting galleries, in which Schiaffino also included the drawing *Study of a Nude, Nude Woman Reclining* [Femme nue allongée] (in watercolor and graphite on paper)⁵⁵, done by the French master and donated in 1909 by the collector Ángel Roverano⁵⁶.

After Schiaffino was removed from his post as director of the Museo Nacional de Bellas Artes in September of 1910 and Carlos Zuberbühler took over as head of the institution, its new building was inaugurated. A photo from that time shows some of the changes: *The Kiss* went into the ground floor exhibition, along with *The Earth and the Moon* and the copies Schiaffino had acquired.

Epilogue

Relieved of his post as director of the Museum and active already in his functions as consul, in May and June of 1911,⁵⁷ Schiaffino visited Rodin in his new workshop in the Hôtel Biron, a stately and quite beautiful site he began to rent in 1908. In the main hall, he could see the usual fragments of ancient sculpture that inspired the sculptor of Meudon. "We spoke for a long time; he was interested in knowing about 'The Thinker,' recently installed on our Congress square, and he was quite pleased that it had been put before the public. In addition, Rodin unveiled for him certain busts in marble and others in damp clay, among them, the bust of Georges Clemenceau, which he was making for Buenos Aires, "the old tribute is breathing, in his characteristic ugliness," said Schiaffino⁵⁸. He also used the occasion for repeating his request for a plaster version of the portrait of Puvis de Chavannes, which he had wanted from the moment of his first contact with the sculptor, the image of his beloved master, which Rodin offered to make for him in bronze.

"In the five years that have gone by since I last saw Rodin, he has aged a little; with his white beard of an old and wise man, and his caryatid's girth, he seems to support, on his shoulders, the visible weight of a glory that is now undisputed",⁵⁹ commented Schiaffino, aware of the passage of time. Beyond the professional relation, the friendship between the two continued after Schiaffino left his directorship of the Bellas Artes. He had a great fondness for the sculptor,

and, from that time on, conscientiously sent him greetings every new year and visited him if the chance arose: "Whenever I go to París, I never miss out on the pilgrimage to your residence, even at the risk of bothering you," he wrote to him.⁶⁰

In early August of 1914, German troops were expected to advance on the City of Light. At the time, Schiaffino was consul in Italy, in the small coastal city of Livorno, and crossed paths with Rodin, who was moving to Rome in the hope of keeping clear of armed conflict. From there, the sculptor wrote to him affectionately, acknowledging the importance of the friendship between them in these "terrible times."⁶¹ In January, 1916, already back in Meudon, he thanked him again for "the wishes you express for my beloved homeland, and for me," and wished him in return: "May our two friendly countries march together toward victory!"⁶² Rodin, however, was to die the following year, without seeing the end of the war's violence.

The camaraderie between the two may be summed up in a scene that took place some years earlier, during a meeting between them at the workshop on rue de l'Université. The conversation revolved around on Schiaffino's defense of the *Monument to Sarmiento*. "I'll never forget that you defended my work in Buenos Aires," said Rodin, who got up from his couch, shook his hand, and declared, emotionally: "You have my firm gratitude".⁶³

Archives and Libraries Consulted

Fondo Schiaffino, Área de Documentación y Registro, Museo Nacional de Bellas Artes

Archivo Schiaffino, Departamento Documentos Escritos, Archivo General de la Nación

Archivo de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación, Buenos Aires

Archivos Curatoriales, Área de Investigación, Museo Nacional de Bellas Artes

Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Biblioteca Nacional: Hemeroteca [Digital Newspaper and Periodicals Library] Publicaciones Periódicas Antiguas; Área de Referencias

Base Payró-Diarios, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras-UBA

Hemeroteca Digital [Digital Newspaper and Periodicals Library] de la Biblioteca Nacional de España.

Translation: G. R.

⁵⁴ Auguste Rodin, "Carta a Schiaffino," dated: Paris, April 19, 1909. AS, AGN.

⁵⁵ Inventario nº [Inventory, item] 6276, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁵⁶ We do not know whether Schiaffino intervened in any way to bring about the collector's purchase of the above-mentioned drawing, though their exchange of letters makes clear that their stays in Europe coincided.

⁵⁷ E.S.V. [Eduardo Schiaffino Visillac], "Salones y artistas" [Salons and Artists], Buenos Aires, *La Nación*, August 25, 1911. Schiaffino Fund, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Eduardo Schiaffino, "Carta a [Letter to] Auguste Rodin," dated: Dresden, January 6, 1913. Cited in María Isabel Baldasarre, "Peregrinaciones al santuario del arte moderno. Obras, artistas e intelectuales de América Latina en el taller de Auguste Rodin" [Pilgrimages to the Sanctuary of Modern Art: Latin American Works, Artists and Intellectuals in the Workshop of Auguste Rodin], op. cit.

⁶¹ Auguste Rodin, "Letter to Eduardo Schiaffino," dated: Rome, January 2, 1915. AS, AGN.

⁶² Auguste Rodin, "Letter to Eduardo Schiaffino," dated: Meudon, January 10, 1916. AS, AGN.

⁶³ Eduardo Schiaffino, Recodos en el sendero, op. cit., p. 53.

The Name Rodin

Maria Isabel Baldasarre

A Photograph

Heavyset, self-assured, seated extremely close to the base of a sculpture.¹ With razor-cut hair and a long beard reaching down below the neck. With jacket open, and eyeglasses dangling on the buttoned vest that hugs a burgeoning belly. His gaze is calm yet penetrating, revealing his mastery also of self-construction in the act of posing. So Auguste Rodin emerges in the photograph taken of him in the last years of the 19th Century.² In the background we can make out work aprons. Behind the sculptor, a wooden stand, spattered with plaster. In the foreground a container similarly dripping with plaster. The message is clear: here is the artist in his "natural" setting – the studio – pausing a moment from his daily labor.

This photo thus organizes a series with many others taken over the two final decades of Rodin's life, in which we see him either dressed down, with his work shirt open, or in his social version, in three-piece suit or a jacket buttoned up to the neck, or at times with his head covered by a slouch hat. More and more bearded, and with eyeglasses unfailingly present and generally resting on his torso, by way of allusion to the fundamental alliance between touch and sight in the act of making sculpture. Everything points to the fact, well remarked by Natasha Ruiz-Gómez, that Rodin is fully aware of the power of photography to construct and publicize his persona as a modern artist.³

Two Caricatures

The sinuous, swift line of a draughtsman in control of his craft composes a tentacle-like beard, a squared head and spectacles fitted into the eye-sockets beneath a furrowed brow. This isn't a person, but rather a bust. It is a human being who has attained glory to be immortalized in a sculpture and quickly recognized through his characteristic features. Signed by "Aroun-

al-Rascid" for the French satirical magazine *L'Assiette au Beurre*, this caricature of Rodin is part of a gallery of artists published in 1902.⁴ His face is the most synthetic of them all. The bushy beard has become a synecdoche for the sculptor, by now a celebrity. Indeed, the quatrain accompanying the image refers to these facial features as motors of creativity: "Beard that sculpts, binocular that records, all is movement, all is life, all is resurrection [...] he gives us some sorely devastated blocks and we find in them the most abstruse subtleties, a unique power, mysterious, prestigious details."

Ten years later, various of these attributes are repeated in the studio scene sketched by Abel Faivre for *Le Rire*⁵. In this scene, Rodin is saying how much more beautiful his one-armed model, already trying to hold some impossible pose, would be if, in addition, he were missing both his legs. The artist unafraid to fragment the human body and strain it to the utmost is one of the topics that come up again and again in caricatures of him from the first years of the 20th Century.

Satires on the sculptor increased in the press with the scandal over his monument to Balzac displayed in the Salon de la Société Nationale in 1898, and are mounted on these physical traits that speak for his personality as artist: the beard spreading over a work smock, the gesture at once sullen and serene, the magic hidden within his unfinished sculptures, so elusive to understand. Here is a genius at work, and as such he has something unpredictable and incomprehensible about him. His public persona vastly outgrows his being a sculptor, celebrity gobbles up the eminent artist.

Rodin's Fame

Between the first years of the century and his death in 1917, Rodin was undoubtedly one of the artists who most functionally embodied the ideals of the modern "genius". The controversy

over his monument to Honoré de Balzac turned him into a leader of the modern cause, as one who had dared to defy the canons of traditional monumental representation. He was a mature artist, yet still active and creative, a "great revolutionary". As Dominique Viéville says, his oeuvre was almost universally recognized by then "in terms of innovation and novelty".⁶

His first large retrospective, a 'must see' in the context of the 1900 Exposition Universelle, only confirmed this notion.⁷ The exhibition, held at the Pavillon de l'Alma, which was built especially for the event and financed by the sculptor in alliance with three bankers, comprised 150 sculptures and many drawings.⁸ It was visited by famous figures from around the world. It was his only one-man exhibition in Paris, a commercial success for the artist and his launch into the international arena.

From then on, his workshop at Meudon (which he began renting in 1893 and purchased in 1895) and his Paris residence in the Hôtel Biron (where he installed himself in 1908) were essential visits for every intellectual or artist, whether amateur or professional, making the rounds in Paris. From 1880 until his death, the artist also kept another workshop in the French capital, near the Marble Warehouse founded by the French Ministry of Public Works; there he would receive visits on Saturdays.

The passage over these sites functioned as a pilgrimage to the sanctuary of modern art.⁹ Collectors, journalists, and artists paid visits to "the master", as he was often called. The names of these visitors echoed in the press of the period, and the encounters with celebrities were reported, as happened in March 1908, when Rodin received Edward VII, king of England, at Meudon. We know, moreover, that the records of these visitors mattered to the sculptor: his archive, preserved by the Musée Rodin, abounds in press clips about those who passed through his exhibitions and commented on his works. The services provided by paper clipping agencies were the order of the day for an artist who, as his career took hold, documented its repercussion in even the most far-flung parts of the globe.

Each of these encounters was justified for different reasons – buying works, talking about art, seeking his support for some cause, interviewing him or, simply, meeting him –, yet in all of them it is possible to verify the character of respectful admiration his figure elicited at the start of the 20th Century. With the help of his various personal secretaries, the old artist devoted much time and energy to the task of answering in writing and receiving guests in his home or his studios, territories both of public relations and of his celebrity¹⁰. Contemporary sources conveyed his delight in learning of the recognition his work received among both aspiring artists and common people, even in faraway countries.¹¹

⁶ Dominique Viéville, *Rodin. Les métaphores du génie [Metaphors of Genius] 1900-1917*, Paris, Musée Rodin-Flammarion, 2014, p. 20.

⁷ Musée du Luxembourg, *Rodin en 1900. L'Exposition de l'Alma*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001.

⁸ *Exposition de 1900. L'œuvre de Rodin*. Prefaces by Jean-Paul Laurens, Claude Monet and A. Besnard; introduction and cataloguing by Arsène Alexandre, Paris, Société d'Édition Artistique, 1900.

⁹ I have analyzed at some length Rodin's impact on Latin Americans in my article "Peregrinaciones al santuario del arte moderno. Obras, artistas e intelectuales de América Latina en el taller de Auguste Rodin" [Pilgrimages to the Sanctuary of Modern Art: Works, Artists and Intellectuals of Latin America in the Workshop of A.R.], *Nuevo Mundo, Nuevos Mundos*, dossier "América en la dinámica de la cultura visual mundializada del siglo XVII al XX: circulación-intercambio-materialidad" [America in the Dynamics of Globalized Visual Culture from the 17th to the 20th Century], June 2017. This text takes up some of the ideas presented there.

¹⁰ Natasha Ruiz-Gómez, *op. cit.*, p. 199.

¹¹ See Gabriel Mourey, "Auguste Rodin, Des hommes devant la nature et la vie [Men in the Face of Nature and Life]", Paris, Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, 1902, p. 11.

¹² Letter from Eduardo Schiaffino to Auguste Rodin, Buenos Aires, June 14, 1899. Musée Rodin Archive (our translation from the French).

¹³ Alfredo Ebelot, "De París. Una visita al taller de Rodin El pedestal de la estatua a Sarmiento. Interpretación del maestro. El Apolo civilizador. Una obra genial" [From Paris: A visit to Rodin's studio: The Pedestal of the Statue to Sarmiento: Interpretation of the master: The civilizing Apollo: A brilliant work], *La Nación*, 15 de febrero de 1900, pp. 2-3, column 7-1.

Meeting the Master

In the first years of the century, the art mecca for any artist in the West was Paris. Its studios, academies and salons were the places to imbibe modern aesthetics; its boulevards, cafés and social gatherings, the sites for practicing the life of an artist.

The list of Latin American figures who came into contact with Rodin is extensive and gives us an idea of the power of his figure both among the young people looking to start an artistic career in Europe and among the intellectuals, officials and collectors eager to contemplate or purchase his work and make public their visit. Here I will pause over those meetings of relevance to the local art system. Among the Argentines, we find the painter Ventura Miguel Marcó del Pont (1847-1922), and the politicians and officials Miguel Cané (1951-1905) and Carlos Pellegrini (1846-1906). These three men entered into regular contact with Rodin between the mid to late 1890s, in the context of the commissioning and execution of the monument to Sarmiento, unveiled in Buenos Aires in May 1900.

A fundamental tie would be the one forged with the critic and painter Eduardo Schiaffino (1858-1935), whose relation over time is the subject of a substantial article in the present catalogue. Nonetheless, it suffices to quote the words the then director of the Museo Nacional de Bellas Artes devoted to Rodin in 1899, to recall the impact of his first encounter with his sculptures in the gallery of Georges Petit a decade earlier: "L'âge d'airain" [The Bronze Age] – 'Le Saint Jean Precursor' [St. John the Baptist] – 'Les bourgeois de Calais' [The Burghers of Calais] – the head of the young woman in the Luxembourg –; his works seen in two exhibitions at Georges Petit's, roused a startling impression in me. I owe you, o Master, the joy of having understood the grandeur, the charm and the beautiful suffering hidden in clay, stone or bronze".¹²

Starting with a press survey and the *cartes de visite* in the Musée Rodin, we can, moreover, confirm, the presence of the journalists José de Soiza Reilly (1880-1959) [a special correspondent for *Caras y Caretas*], the Frenchman Alfred Ebelot (1839-1920) and the Chilean Alberto del Solar (1859-1921), and of authorities such as Ernesto Bosch (1863-1951), minister plenipotentiary of the Argentine Republic in France, entrusted with overseeing the payments and shipping of his works to Argentina. In February 1900, Ebelot showed his fascination with the sight of an Apollo on pedestal: "With this monument, Buenos Aires will own one of the most significant specimens in the new school of sculpture, of which the brilliant Rodin is the indisputable head".¹³ His enthusiasm, however, was to cool months later, with the controversy roused

by the lack of resemblance and idealization in the figure of Sarmiento. Now he remarked that, while Rodin was surely a solid and profound talent, he had failed to acknowledge "the conditions for the plastic art that is his" and that the result was "the most debatable of all his compositions".¹⁴

For his part, the physician and socialist intellectual José Ingenieros (1877-1925) toured his workshop in 1906 and devoted a brief but very rewarding fragment of his *Travel Chronicles* to recount his meeting. In it he described his fascination with the eroticism exuded by the marble bodies suggestively lit by the light of firewood and candles.¹⁵

The words of introduction would circulate from one visitor to another, leading to a certain confluence. The physician and painter Rodolfo Alcorta (1874-1967) visited the French artist, probably in 1908. Meanwhile the Paris-based Argentine sculptor Pedro Zonza Briano (1886-1941) had tried to get Rodin, as a figure of authority, to preside over a protest banquet for the scandal unleashed by his work *Creced y multiplicaos* [Be Fruitful and Multiply] at the Salon de la Société National de Beaux Arts in 1912. Rodin begged off, pleading his weakened physical state.¹⁶ Another young sculptor, Luis Falcini (1889-1973), sought him out in August 1914, hoping to see his *Balzac*; with what success, we don't know.¹⁷ Falcini's memoirs are eloquent about the place Rodin occupied in his notions of what a modern sculptor should be, when he arrived in Paris in 1911: "At the entrance to the Musée du Luxembourg, Rodin's 'Eva', his 'Femme accroupie', his bronze 'Portraits', supreme works of profound modern sculptural realism. The sometimes tragic passion of this artist was my true north in sculpture".¹⁸ The already mature Argentine painter Ernesto de la Cárcova (1866-1927), patron figure of the Argentine art fellows between 1909 and 1916, also got to the master's studio in 1917, as a part of his extensive stay in Europe, as we see in the photograph found in his archive bequeathed to the Academia Nacional de Bellas Artes.

Manuel Ugarte (1875-1951), an intellectual of socialist allegiances, aligned with *modernismo*, devoted one of his most important writings in *Crónicas del Boulevard* to the 1900 Rodin exhibition. He writes of it: "that wondrous pavilion on the Place de l'Alma once and for all made him king of Paris. [...] he is a man possessed, who has broken free from all the yokes of mediocrity; he runs free, on his own, over the fields of art".¹⁹ He recognized, however, that Rodin, as an artist who was propounding a "revolution in his art", aroused an inevitable debate about his work and that his statues "require a prior training of one's sight, just as certain modern poetry requires training of one's ear".²⁰

Rubén Darío, "El escultor argentino Yrurtia." Quoted in Laura Malosetti Costa, *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos [Travel Pictures: Argentine Artists in Europe and the U.S.A.]* (1880-1910), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 325 y ss., y "El escultor argentino Iurta [sic] 'Las Pecadoras'", *La Prensa*, July 1, 1903, p. 3.

Ugarte's friend the Nicaraguan poet Rubén Darío (1867-1916) also recorded his impressions of this same exhibition, published in two chronicles in the Buenos Aires newspaper *La Nación* in August 1900.²⁰ There he sketched out a dual interpretation, grudging, which accepted his sculptures as full of grace; but he was reluctant to take in the ones marking greater ruptures. If works such as *L'Âge d'airain*, *Les Bourgeois de Calais* or certain fragments of *La Défense* [The Call to Arms] revealed to the poet "the influence of genius [...] works vibrant with a symbolic, transcendent idea", he scoffed at the pieces which combined anatomical fragments with rough stone and which were explicitly left unfinished. None the less, if a part of Rodin's formal solutions seemed to him unassimilable, it was his "artistic being" that he did find imposing; his identification with Rodin as a creator: "Priest of synthesis, his wish is surely to bequeath us the modern sphinx or the formula for an art of the future".

For the Chilean Matías Errazuriz (1866-1953), contact with Rodin was to be unfailingly associated with the desire to possess his works. He was one of the few Latin American collectors to acquire work of his during the artist's lifetime. Between 1912 and 1913, while he was carrying out his diplomatic duties in Paris, he made several visits to Rodin's studio at Meudon with the aim of commissioning pieces from him. The year before, Errazuriz, on the advise of the sculptor himself, had bought the marble *L'Éternel Printemps* [Eternal Springtime], from the collection of Maurice Masson.²¹ The prices the master asked for the design of an original chimney that Errazuriz hoped to install in his *palacio* on Avenida del Libertador in Buenos Aires proved too high for his budget. He had to content himself with the sketch *Adam et Ève et la Mort d'un poète* [Adam and Eve and the Death of a Poet], made in 1913, and today on view in the main gallery of the city's Museo Nacional de Arte Decorativo.

The young Rogelio Yrurtia (1879-1950), who traveled to Paris in 1900, in a government grant to train as a sculptor, remained in the City of Light for nearly two decades. On his arrival, together with his comrade the painter Faustino Brughetti (1877-1956), he visited the exhibition in the Pavillon de l'Alma. The figure of Rodin – as both an exemplary artist and a modern sculptor – shaped his aesthetic horizon. The attraction was mutual: the impact in criticism of the plaster work *Las pecadoras* [Women Sinners], Yrurtia's entry in the Salon de la Société des Artistes Français in 1903, reached Rodin's ears. In this setting, the chronicles underscored the Frenchman's visit to the studio of the young Yrurtia.²² Rodin's archive holds not only the review of the Salon published in the July issue of *L'Art Decoratif*, but also the

one that appeared in the Argentine newspaper *La Prensa*, celebrating the successes of its readers' young compatriot in Paris. Rodin served as a model of the artist for the young South American, but his figure, his mastery, was fed in turn by all those disciples sculptors who, having come from such faraway cities, swelled the ranks of his progeny.

Yrurtia, in fact, was to be the artist most unanimously linked with Rodin's career, though he was never his disciple or an actual assistant. As early as 1905, on the occasion of the show of his works at the Salón Costa de Buenos Aires, criticism pointed out: "he has drunk of the same fount as of Rodin and gives his conceptions a peculiar, personal, original stamp".²³ This bond was to be perpetuated throughout his life, thanks to the critical operations of the French Jean Tild or Louis Hourticq, picked up on by the Argentine José León Pagano, who also, however, took it upon himself to point out their differences.²⁴

In a broader context, the affinities between Yrurtia and Rodin had to do not only with a shared aesthetic, extend to their way of exhibiting themselves as artists. Viewing the photos from Yrurtia's youth and maturity, we can't help but calling up Rodin's bearded head and piercing gaze as a mold repeated in the ways the Argentine artist posed.²⁵

The name (and image) of Rodin in Argentina

The caricatures, photographs, and new items about Rodin crossed the Atlantic and made their impact throughout much of the 20th Century, above all in cities like Buenos Aires, which prided themselves on sharing a civilization and modernity *a la française*.

For instance, the laudatory critiques of Anatole France about the Pavillon de l'Alma exhibition were translated by *La Nación* in July 1900, a mere month after its opening.²⁶ That year the name of Rodin was a constant presence in the press, thanks to the controversial unveiling of the monument to Sarmiento, the course of which is analysed in the present catalogue by María Teresa Constantin. In addition to opinions pro and con, various caricatures were published such as the one *Caras y Caretas* featured on its June 1900 cover,

showing the sculptor in his studio. Its placement as the opening image for this issue showed the prominence of this figure for the community of readers of the magazine, the most widely read illustrated publication of the moment. With his characteristic beard and poise, Rodin was holding a conversation with president Julio A. Roca while working on an – imaginary – monument.²⁷ The politician has been complaining of the damage

done to the sculpture, to which Rodin replied: "Why, that's how it will look in history, my general. Don't forget, it's a symbolist portrait!". Thus, in the pact *Caras y Caretas* established with its readership, the sculptor's fame, his aesthetic and his association with symbolism could be taken for granted, essential for their getting the joke.

Rodin's death in November 1917 had an immediate impact on the local cultural scene. His passing, moreover, resonated in the strong material presence of his work in the city, since, in addition to the public monuments, the above-mentioned *Sarmiento* and *The Thinker* [*El pensador*], installed in 1909 on the Plaza del Congreso, the Museo Nacional de Bellas Artes owned three major pieces by the artist: *The Kiss* [*El beso*] (plaster) and *The Earth and the Moon* [*La Tierra y la Luna*] (marble), both of which entered the collection in 1908, and the bust of *Alexandre Falguière* (marble), purchased in the Centenary exhibition of 1910.²⁸

A few days after Rodin's death, the director of the Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA), the painter Pío Collivadino, assembled the faculty to present them with the proposal to organize an homage, to which it would invite "all the intellectual centers" in the capital.²⁹ The pivotal moment of the ceremony was the laying of floral offerings and laurels at the feet of the sculpture *The Thinker*, an act that would be repeated in successive Novembers. Thus, sixteen years after the erection of the *Sarmiento*, there was still no consensus about its value, and *The Thinker* was the work that functioned as "the monument of glory" the statuary deserved.³⁰ The event brought with it the large attendance of the women students of the ANBA, elegantly dressed for the occasion, and the words of the sculptor César Sforza, president of the Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes [Fine Arts Student Union].³¹

The homages and lectures continued in immediately subsequent years. In May 1918, José León Pagano was asked to give a lecture at the Odeón theater "recalling the great Latin artist", a talk that had the added attraction of slide projections of the work. Organized by a group of institutions in addition to the ANBA, the Sociedad Estímulo de Bellas Artes, the Sociedad Wagneriana, the Conservatorio Argentino de Música, the Sociedad Argentina de Autores and the Ateneo de Estudiantes Universitarios, it was a showing of consensus among the intelligentsia of Buenos Aires about the French sculptor. For the press, the event had "an important, double significance, as a commemorative manifestation of the life and of Argentine artists, of the representative genius of modern France, who, inspired by the Latin examples of the cult of nature, outside scholastic disciplines and affectations, managed to model sculptures out of a sheer love of form".³²

23 "Bellas Artes. Exposición Irurtia. Impresiones", *La Nación*, October 29, 1905, p. 7, col. 3-4.

24 "Rogelio Irurtia, algunas reflexiones de [Some Reflections on] José León Pagano", *La Nación*, November 19, 1922, p. 3, col. 1-2.

25 See, for instance, the images that appeared in *Mundial*, year I, nº 1, May 1911, p. 39, and *Plus Ultra*, Vol. 5, nº 45, January 1910, s. p.

26 Anatole France, "La Puerta del Infierno" [The Gates of Hell], *La Nación*, July 7, 1900, p. 3, col. 1-2.

27 Mayol, "Otra estatua simbólica" [portada] [Another Symbolic Statue (cover)], *Caras y Caretas*, year 3, nº 87, June 2, 1900.

28 The Museo Nacional de Bellas Artes also had the drawing *Mujer desnuda recostada* Reclining Female Nude] (inv. 6276), from the donation of Ángel Roverano, integrated into the collection in 1910.

29 "Homenaje a Rodin. Iniciativa de la Academia de Bellas Artes", *La Nación*, November 21, 1917, p. 10, col. 5.

30 "La vida y la obra de Rodin", *La Nación*, May 12, 1918, p. 10, col. 1.

31 "Ante la estatua de 'El Pensador'" [In Front of the Statue of 'The Thinker'], *Caras y Caretas*, a. [year] 20, nº 1000, December, 1917.

32 "En memoria de Rodin. Conferencia en el Odeón", *La Nación*, May 9, 1918, p. 8, col. 3.

In 1919, it was another sculptor, Ernesto Soto Avendaño, who gave a lecture in memory of the master, as part of the festivities newly organized by the Mutualidad de Bellas Artes, with the express visit from the French Minister.³³ In 1920, the same speaker would take his sermon on the Frenchman to a less privileged site, the Instituto Nacional de Artes Gráficas, also perhaps paying honor there to workers and to labor as a redemptive virtue much respected by the figure being commemorated.³⁴

Coda

Rodin's presence in Buenos Aires and at the Museo Nacional de Bellas Artes grew only more pronounced in the years to come. Various exhibitions Domingo Víau organized at the Galería Witcomb, in the 1920s and '30s sold works by the sculptor, with the occasional competition even of various bronzes.

By the 1930s, Rodin already occupied a privileged place in local collections, as attested to by the exhibition of October 1934 held by the newly formed Asociación de Amigos [Friends' Association] in the halls of Bellas Artes. Gathered in this exhibition were 42 bronzes, plasters and marbles, and 28 drawings and prints from private collections, in addition to the three sculptures belonging to the Museum and the inclusion in the catalogue of the artist's urban monuments in Buenos Aires. All this helped to consolidate Rodin's presence in the city. Most of the pieces came from three private collections, that of Francisco Llobet (1880-1939), with eleven sculptures;³⁵ that of Antonio Santamarina (1880-1974), with twelves bronzes and 18 works on paper, and that of his niece Mercedes (1896-1972), with six sculptures and seven graphic Works.³⁶ The Santamarinas continued to purchase the French master's works in years to come, and part of their exquisite sets of sculptures and drawings by Rodin joined the holdings of the Museo Nacional de Bellas Artes as donations, between 1960 and 1975. From the Llobet collection, the only piece to enter a public collection was the small bronze version of *Eva*, donated in 1961.

The text accompanying the exhibition turned to the words of one of the statuary's most fervent defenders, the critic Camille Mauclair, who claimed: "Rodin is surely the contemporary French artist most written about for some thirty years", and drew the conclusion that he was "the greatest Western artist of his time", whose "oeuvre embodies the soul of a generation". That is to say, from the start of the 1900s, Rodin was

France's most celebrated artist and one of the most talked-about and influential in the world. In this regard, it is interesting to think how the fame he consolidated over the last two decades of his life what historiography would keep unaltered thereafter. Once his "eccentricities" were decoded and understood, his glory and prestige would remain stable up to the present day. A hundred years after his death, the name Rodin continues to stand for the fighter for the modern cause.

Translation: G. R.

Flashes of Modernity. Auguste Rodin's Influence on Argentinean Sculptors at the Outset of the 20th Century

Érika Loiácono

Due to the controversy surrounding the presentation of *L'Âge d'airain* [The Age of Bronze] at the Salón de la Société des artistes français in 1877, Auguste Rodin found himself obliged to prove that the sculpture had resulted from the talent of his own hands. In this piece, attention was focused on the human body as an entity in and of itself, with no mythological or biblical theme as a pretext to justify its existence, which signified a rupture in relation to the works that had been shown in Paris until then. Artists in Buenos Aires seem not to have realized the importance of this event, given that they were still lacking official educational organizations and any instance of professional recognition. One gesture of encouragement that did exist for local sculptors was the creation of a sculpture commission at the Ateneo literary center in 1892, and the following year, the founding of a department with an orientation in this discipline at the school of drawing at the Sociedad Estímulo de Bellas Artes. The first group to carry this particular initiative forward had come into existence in 1876 under the guidance of several intellectuals, with the aim of setting up a meeting hall, developing a commercial art circuit and establishing a network of contacts with world cultural centers. Lucio Correa Morales was the promoter of both these initiatives that favored constructing a visual culture of their own, and he had been educated in Florence, under the supervision of Urbano Lucchesi, in whose studio he learned about the aesthetic tenets of the Renaissance and Naturalism.

A cornerstone event in the country's cultural life was the creation of the Comisión Nacional de Bellas Artes in 1897, destined to assigning a series of subsidies to Argentinean artists with regularity, in order to pay for advanced study undertaken in large European cities. One of the winners of the first edition of this reward was Rogelio Yrurtia, whose formation as a sculptor had come from Lucio Correa Morales and his plates of Donatello or the cupola of the Santa María del Fiore cathedral, by Filippo Brunelleschi.¹ The lessons given by the maestro formed part of the desired educational curriculum at that time,

¹ Martín S. Noel et al., *Correa Morales*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1949, p. 45.

² Letter from Rogelio Yrurtia to Eduardo Schiaffino, París, May 30, 1900. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

³ [Rubén Darío], "Rodin y su obra. Dos Rodines. Ideas y sensaciones", *La Nación*, August 16, 1900, p. 4.

⁴ Ibid.

when the stamp of the Italian tradition was dominant in Buenos Aires due to the numeric prevalence of artists of this nationality who had emigrated to Argentina since 1870. With his move from Rome to Paris in March of 1900, however, Yrurtia sought to leave the conservative aesthetics and religious sentiment prevalent in the cultural realm in this initial destination behind, as they diverged further away from his youthful expectations.² Along this renewed path, the scholarship recipient came across the retrospective of Rodin's work inaugurated in a building constructed at the Place de l'Alma on the occasion of the Universal Exposition held in the French capital from April 15 to November 12, 1900.

In Buenos Aires, an impression of the show was published and signed by Rubén Darío, evidencing the existence of "... one Rodin of marvelous strength [...], a vanquisher of light [...], igniter of life, and another Rodin, a cultivator of ugliness and torturer of movement [...]."³ These words externalized the unease experienced by the European public, accustomed to finished, anatomically perfect forms rooted in classical tradition, when faced with a production with diffuse, inconclusive contours, impregnated by a dynamic with erotic implications. Overwhelmed by Rodin's prestige, the Nicaraguan poet had managed to attend the event, having "... read everything about the great artist [...] that had been published [...]. Then, I proposed to put all these opinions out of my mind, and go without preconceptions of any kind [...]."⁴ Motivated by this same enthusiasm, Yrurtia delved into Rodin's universe in the company of compatriot Faustino Brughetti (1877-1956), whom he had met in Rome and then encountered again at one of Paris' fine arts academies. With regard to the emotions both students experienced as they visited the show, Brughetti, a painter, recorded the following in his unpublished autobiography from 1915:

The day after having settled in at the Academia Julián, along with my friend Irurtia we visited Rodin's studio. It was a huge circular pavilion dedicated ex profeso to

containing the famous sculptor's work. must confess, I was no admirer of Rodin. In the face of many of his works I have felt perplexed and some of them have fallen under by critical knife; above all the [...], extremely caricaturesque work that his admirers [...] say is Balzac and which to me seems like the gesture of a puppet. In the case of a small horse, everyone came away admiring the beautiful modeling [...] deservedly so. The Ève [Eve] in its terrible and tragic simplicity is admirable, this truly is a work of art. *Le Baiser* [The Kiss] and [*L'Éterne*] *Printemps* [Eternal Springtime] are charming groups. *La Danaïde* [The Danaïd] which is in the Luxemburg museum is Rodin's most brilliant work. [...] Praise and admiration spontaneously emerge upon contemplation of this work.⁵

Projects like *La Défense* [The Call to Arms], designed to participate in a competition of proposals for a monument to commemorate the defense of Paris during the Franco-Prussian War (1870-1871), or the figure of Honoré de Balzac, commissioned in 1891 by the Société de Gens de Lettres, were on hand to welcome the students to the exhibition. Rodin had been commissioned to carry out the latter of the two in remembrance of the French novelist, but the sketchy body and expressive face caused commotion in the public at the Salon de la Sociedad Nacional de Bellas Artes in 1898, and the author's intentions missed their mark. His aim had been to model this figure without recurring to the habitual attributes of his condition as a writer, evoking instead the soul of the literary genius, who dominates the world of creation with his inspiring gaze alone. During the course of the excursion, Brughetti was moved by *Le Baiser* (ca. 1882), in which a couple of lovers are fused together in a passionate embrace, in a personification of Pablo and Francesca from Italian poet Dante Alighieri's *Divina Commedia* [The Divine Comedy], where the woman was assassinated by her husband when he discovered the lovers in that position. The piece was originally conceived as part of the *La Porte de l'Enfer* [The Gates of Hell], which the French State had requested of Rodin in 1880 to serve as the entrance to the Musée des Arts Décoratifs [Museum of Decorative Arts] to be built in Paris. Once the idea of constructing the museum had been discarded, the seated representation of Dante Alighieri that was to have crowned the monumental portal acquired its own identity with the title *Le Penseur* [The Thinker] in 1888, and went on to symbolize modern man, absorbed in his own reflections.

Subtle Resistance: Arturo Dresco and His View of Auguste Rodin

Following his work on *La Porte de l'Enfer*, Rodin had engaged in a battle over expression, railing against the most conservative tendencies in French competitions armed with the technical resources pertaining to the discipline and an aesthetic of undefined profiles and profuse shadows. At the outset of the 20th Century, the exhibition at the Place de l'Alma became a pilgrimage destination for local and foreign youth alike who glimpsed in this artist's work a point of reference for innovation in Europe's cultural panorama. News of the event awakened the curiosity of Arturo Dresco (1875-1961), who temporarily left Florence to admire the 150 sculptures and 12 drawings on exhibit in Paris, with financial sponsorship from several bankers who had shown confidence in Rodin's enterprise.⁶ The Argentinean sculptor had settled in Italy in 1900 thanks to economic assistance from the Comisión Nacional de Bellas Artes, having been awarded one of the subsidies they offered consisting of a monthly payment of 300 Argentinean pesos during a period of four years. Far from seeing the exhibition as a refuge, Dresco was intimidated by it, influenced as he was by the Italian aesthetic orientation acquired at Augusto Passaglia's (1838-1918) studio, an artist still considered outstanding due to the realistic sense of his monuments to Giovanni Boccaccio (1879) and Francesco Carrara (1891).

Dresco had been educated at the Scuola Professionale per le Arti Decorative ed Industriali in Florence from 1892 to 1898.⁷ A demonstration of his academic advances can be found in the feminine figure modeled in plaster titled *Bacante* [Bacchante] in 1895, which would be exhibited that same year at the Exposición Anual sponsored by Ateneo, earning him a bronze medal and 250 Argentinean pesos in prize money. The literary space donated the piece to the Museo Nacional de Bellas Artes, inaugurated on December 25, 1896 under director Eduardo Schiaffino, who would also include a portrait of poet Olegario Andrade (1893) by Correa Morales in the collection.⁸ The artist's aptitudes would be sufficient to continue his study in Europe at the beginning of the 20th Century, but these skills elicited vague satisfaction on the part of Schiaffino, who at that time adhered more closely to French aesthetic imagery as an indispensable alternative for modernizing Buenos Aires' cultural milieu. Certain ambiguity regarding the value of Dresco's work appeared in Schiaffino's notes, in the following terms:

A head that says nothing, that is to say, one that is externalized, of a reproduced decorative type, can be labeled with the name of any goddess. This is the only defect that I find in this statue. The head says nothing, but in Dresco's case this matters little to me.

[...]

Accordingly, what stands to be seen is if he was born to be an artist, and when it is certain that he is one, whether or not giving life to a head is achieved at the beginning of the career, that is, during the period of study, matters little. In order to arrive at this, what is needed is an internship of studies, struggle, tears, experiencing the emotions of the world arena, where intellectuality fights to rise up and to achieve originality.⁹

The plaster sculpture invoked by Schiaffino was none other than *Diana*, in allusion to the Roman goddess, which Dresco had presented in Buenos Aires at the 1898 Exposición Nacional.¹⁰ The effects of the artist's trip to Paris would emerge, however, in *La pena* [Sorrow], which Schiaffino chose to include in the selection of pieces presented by Argentina for the Louisiana Purchase Exposition (St. Louis World's Fair) in 1904 in the United States.

This marble figure of a girl with long hair, curled up and hiding her face in her hands is inscribed within the same genealogy as *La Danaïde* (ca. 1890) and *Andromède* (ca. 1886), which Rodin imagined for the *La Porte de l'Enfer*. Admired by Dresco in 1900, *La Danaïde* was forged on the basis of the myth of Danaus' daughters, condemned to eternally filling a bottomless vessel [with water] as punishment for having killed their husbands on their wedding night. The female presence that Rodin drafted for the monumental portal also included the maiden Andromeda, sentenced to die in the jaws of a sea monster in order to atone for her mother's arrogance in having declared herself more beautiful than the Nereids. Far removed from these epic narratives, the protagonist of *La pena* is immersed in profound sobbing, provoked by guilt and desperation due to the vices of the pleasures of the flesh having infected her childlike soul and somewhat squalid body, cradled in the stone.

The celebrations organized by the Argentinean government for the Centennial in 1910 took Dresco by surprise with a commission to produce the *Monumento a España* [Monument to Spain] as a symbol of reconciliation to repair the political and cultural ties between the two countries ruptured during the 19th Century. This commemoration had obliged political leaders to revise the place native artists were given in the local cultural sphere, and the role they would need to

fulfill in a celebration that would count delegations from the great world powers among the attendees.¹¹ In this context, the efforts that administrators like Schiaffino made in favor of consolidating an Argentinean school of art would finally converge in the creation of the Salón Anual de Arte in 1911, endorsed by the Comisión Nacional de Bellas Artes. The competition's 1914 edition welcomed Dresco's female head realized in marble titled *Enigma* (1912), which the organizers would acquire directly from the author to form part of the Museo Nacional de Bellas Artes collection.¹² In a simplified manner, this sculpture seems to emulate Rodin's bronze bust *Pallas au Casque* [*Pallas with a Helmet*, 1905] or the version of it in plaster (1896) and the French artist's incarnation of the French Republic, featuring the face of Camille Claudel topped with the Phrygian cap, from around 1904. *Enigma* is probably the last work that Dresco executed along the aesthetic lines of Rodin's work, given that he settled in Florence from 1911 to 1916 as Vice Consul, where he immersed himself completely in the naturalist tendencies of the Italian milieu.

Generational Turnover: Auguste Rodin According to Rogelio Yrurtia

At the beginning of the 20th Century, Paris was becoming consolidated as the center from which modern art was disseminated on the international scene. In this sense, Yrurtia had sufficient motive to redirect the educational itinerary that he had traced since his arrival in Rome, under Correa Morales' influence.¹³ His departure en route to this renewed focal point involved having deliberately adopted the aesthetic program purported by the nation, in tune with the plastic language then in vogue in Europe and encouraged by artists like Schiaffino in Buenos Aires. The stylistic boundaries of the French artistic environment prior to this era encompassed the equestrian statue of Napoleon Bonaparte as Roman emperor (1865), animalistic scenes by Antoine L. Barye and Rodin's *Monument à Balzac* [*Monument to Balzac*]. However, Yrurtia's curiosity to delve into this plural range of tendencies clashed with the fears of his Argentinean colleagues, who preferred to remain in the tranquility of drawing classes offered in local establishments. Yearning to find a path of his own, he wrote to Schiaffino on June 5, 1900: "Those who might have accompanied me trembled at the audacity of my pretension alone; they tell me that it is impossible today. How can you expect Rodin, [J. F.] Coutan and others to incline their heads to bestow their gaze upon us?"¹⁴

Students of all nationalities staying in Paris took the fine art salons that opened every year in that city as competitive platforms to gain visibility for their

works. The rejection that Yrurtia experienced at the hands of the jury of the Salón de la Société des Artistes Français in 1902 moved him to destroy the plaster sculpture *La felicidad* [Happiness], with no heed for the months of effort he had invested in his creation with the intention of dazzling foreign dilettantes.¹⁵ Moved by the nostalgia of distance, the sculptor frequented the colony of Latin American immigrants associated with the era's most innovative stylistic investigations, where he socialized with Rubén Darío, who introduced him to symbolist literary circles. The poet warned him of disadvantages, such as the admission of pieces by amateur authors and productions with little artistic value, in regard to the competition, which still prided itself on being a showcase for modern plastic tendencies. Rodin, in accordance with his custom of stimulating promising local or foreign artists whose names came to his attention by way of courtesy, had a habit of inspecting colleagues' studios, and by chance he had been witness to the tragic end of Yrurtia's creations.

A correspondent referring to Yrurtia in June of 1903 summarized: "One day Rodin showed up at his studio. He had heard talk of the young athlete [...] who seemed dedicated to not having artistic posterity, given that he would cruelly sacrifice [his sculptures] [...]. He took him by surprise, flush in the midst of inspirational fever, [...] inspiring him with yet more faith in his talent [...]"¹⁶ The visit was in response to the surprise Rodin experienced upon seeing Yrurtia's *Las pecadoras* [Women Sinners] during one of his visits to the Salón de la Société des Artistes Français, a month prior to the appearance of the news chronicle. His curiosity had also been piqued by seeing his own name mentioned along with the Argentinean's by some art critics, including Charles Morice and Marcel Fouquier, in the course of establishing the plaster sculpture's plastic refinement. The six standing women in this life-size composition make up a single, six-fold female figure, arranged in a symmetrical circular composition, creating a hollow in the center from which a dramatic obscurity irradiated. Camille Mauclair referred to *Las pecadoras* at the time in the pages of *La Revue politique et littéraire*, stating:

¹⁵ Letter from Rogelio Yrurtia to Eduardo Schiaffino, París, December 2, 1902. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁶ "El escultor argentino Irurtia. «Las Pecadoras»", *La Prensa*, June 1, 1903, p. 3.

¹⁷ Translation of the article by Camille Mauclair "Rogelio Irurtia", published in *El Diario*, June 8, 1903, p. 3.

¹⁸ Information provided via email by Véronique Mattiussi, in charge of the document archives at the Musée Rodin París on June 28, 2011.

¹⁹ Postcard from René Chérut to Rogelio Yrurtia, París, July 2, 1904. Archivo Rogelio Yrurtia, Museo "Casa de Yrurtia".

²⁰ [Martín Malharro], "Rogelio Irurtia. Sus impresiones y sus propósitos. El Sarmiento de Rodin", *El Diario*, August 5, 1905, p. 4.

²¹ Marina Aguerre and Raúl Piccioni, "Eduardo Schiaffino y «el mono tití» del Parque 3 de febrero, o la introducción de una estética moderna en la empresa monumental porteña", in Diana Wechsler (Coord.), *Desde la otra vereda*, op. cit., pp. 83-117.

²² [Rubén Darío], "Rodin y su obra. Dos Rodines. Ideas y sensaciones", *La Nación*, August 16, 1900, p. 4.

style, convinced, a thinker and a sculptor who moves viewers. These "Sinners" are the only interesting work contained in the Salon.¹⁷

The existence of a visiting card of Yrurtia's and another corresponding to his wife at the Museo Rodin in Paris confirms the fact that the artist and the French sculptor maintained certain personal meetings after April of 1903 that must not have developed into friendship.¹⁸ In parallel, Yrurtia came into contact with Rodin's circle, as can be gathered from the postcard addressed to him on July 21, 1904 from René Chérut, who worked as the statutory secretary continuously from 1902 to 1908.¹⁹ The back side of the missive bore an image of *Les Bourgeois de Calais* [The Burghers of Calais, 1885-1889], conceived of by Rodin in remembrance of the six citizens who had handed over the keys of this French city as a sign of surrender in the face of the English siege led by King Edward III in 1347. The number of figures, the circular arrangement, the psychological torment and the dramatic atmosphere of this work that Yrurtia had observed in the company of Martín Malharro at the 1900 Universal Exposition can be linked to *Las pecadoras'* compositional universe.²⁰ These women, concealed in rags, seem to have rivaled the modesty of Rodin's *Ève* (ca. 1884), who crosses her arms in front of her breasts as a sign of repentance, without showing any of the anecdotal detail that would tie her to the traditional iconography of this religious theme.

A statue to honor the memory of Domingo Faustino Sarmiento was commissioned by a committee comprising personalities such as Aristóbulo del Valle and Schiaffino and inaugurated in Buenos Aires on May 25, 1900.²¹ The public's astonishment in reaction to the effigy of the honoree evidenced the criteria of credibility that had dominated the practice of commissions to contract works of homage in the country during the late 19th Century. In regard to this, Rubén Darío recorded: "As regards Sarmiento [...] I am familiar with [...] the brutal blows [in the press] from Mr. [Paul] Groussac, the lyrical and subtle comments by [...] Schiaffino and the need for police

vigilance to save the monument from iconoclastic indignation".²² Permeated by European cultural tendencies, Yrurtia referred to Rodin's statue in an article published by Malharro in 1905:

The impression that Rodin's work made on me is one of true surprise. I cannot explain how there can be artists who might reject said statue. I consider it to be the best of all Rodin's

⁹ [Eduardo Schiaffino], "Arturo Dresco", *El Diario*, February 6, 1899. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁰ "Exposición Nacional. Sección de Bellas Artes, Caras y Caretas, Buenos Aires, December 3, 1898, Year I, no. 9, s. p.

¹¹ Miguel Ángel Muñoz, "Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al centenario", in Diana Wechsler (Coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998, pp. 43-82.

¹² Comisión Nacional de Bellas Artes, *Catálogo del Salón Anual*, Buenos Aires, 1914, s. p.

¹³ Laura Malosetti Costa, "¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires", in Diana Wechsler (Coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas: Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, pp. 95-96.

¹⁴ Letter from Rogelio Yrurtia to Eduardo Schiaffino, París, June 5, 1900. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

works: its conception and execution are masterly, reflecting great thought; modern statuary has not produced anything that equals it and the Sarmiento is very superior to "The Burghers of Calais" [...]. The only defect I can see in the Sarmiento is that the base, the Apollo and the statue do not make up a harmonious whole [...], a group that responds to one single aim. Beyond that, I think that Buenos Aires can be very proud to possess this production by Rodin [...]. Above all, the country has made an excellent deal. Considering that if one day it might wish to rid itself of this work, there will never be a lack of Europeans willing to pay much more for it than has been paid.²³

On the occasion of his marriage, Yrurtia decided to make a portrait of his wife, Gertrudis Radersma (1903) as a head with smooth, polished features emerging from a block of marble, bearing a resemblance to the composition titled *La Pensée* [Thought, ca. 1895] by Rodin. Said sculpture consists of a rough block from which the face of Camille Claudel, the artist's disciple, emerges, inclined forward and absorbed in a state of daydreaming with a vague but fixed gaze. In the years that followed, masculine and feminine forms entwined in one single corporality were a recurring feature in Yrurtia's production, to which the sculpture *El poeta ante el dolor humano* [The Poet in the Face of Human Suffering, 1906] can testify. Some analogy exists between this composition and the muscular male in a resting pose with the diminutive figure of a woman hovering over him that Rodin designed with the title *Le Sculpteur et sa Muse* [The Sculptor and His Muse, ca. 1897], in reference to the ancient hero upon whom the Greek goddess Niké bestowed glory. The empty space generated by the union between the two bodies implies a gesture of loss associated with the privation of the deity's benefits or as the imprint of a condition of latent potential in the creative process that artists confront in their periods of inspiration. Similarly, *Impresión sobre la música de Wagner* [Impression Regarding Wagner's Music, ca. 1904] by Yrurtia would seem to render homage to Rodin's *Fugit Amor* (ca. 1885), conceived of as an amalgam of figures concentrated in an acrobatic spectacle of refined elegance and grace. In this work, the French artist attempted to breathe life into the underlying emotional tensions present in amorous relationships, influenced by the description in *Divina Commedia* of that circle of Hell that is the destiny of couples united by a forbidden love.

²³ [Martín Malharro], "Rogelio Irurtia. Sus impresiones y sus propósitos. El Sarmiento de Rodin", *El Diario*, August 5, 1905, p. 4.

²⁴ "Pedro Zonza Briano", *Athinae*, January 17, 1910, Year III, no. 17, s. p.

²⁵ "Exposición del Centenario. Bellas Artes", *La Nación*, September 7, 1910, p. 5.

²⁶ "El «Sarmiento» de Zonza Briano", *La Nación*, December 21, 1918, p. 5.

²⁷ Letter from Auguste Rodin to Pedro Zonza Briano, París or Meudon, April 13, 1912. Cited in *Correspondance de Rodin 1908-1912*, Tome III, París, Musée Rodin, 1985, p. 208.

²⁸ "Un almuerzo argentino", *El Liberal*, Madrid, April 19, 1912, p. 2.

Fascination with Auguste Rodin: Pedro Zonza Briano and Alberto Lagos

Pedro Zonza Briano explored the dialog between forms in movement in sculptures in 1908 and 1909, when he was an intern for the Comisión Nacional de Bellas Artes.²⁴ The sculptor participated in the Exposición Internacional de Arte del Centenario, organized in 1910 with a single work of his authorship, which the jury awarded with a silver medal.²⁵ Two new public presentations by this artist took place, when *El pensamiento helénico* [Hellenic Thought] gained entry into the Salón Anual de Arte de 1912, and *Creced y multiplicaos* [Be Fruitable and Multiply] was admitted to the competition the following year, where it received the acquisition prize. His itinerary on French soil having concluded, Zonza Briano executed a statue of Sarmiento in Buenos Aires in 1918 which exemplifies the assimilation of Rodin's aesthetic universe in his own production. He conceived of the piece purchased by the Consejo Nacional de Educación with the great leader seated on a chair whose mass blends into that of his body, with exaggerated large, fierce hands in allusion to the energy of his character and the impetuous force of his political convictions.²⁶

The fact that *Creced y multiplicaos* participated in the 1912 Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes sparked the indignation of the Paris police prefect, who demanded that the work be removed due to its concept, presumably offensive to French bourgeoisie morals. The bronze sculpture portrayed the figure of a woman given over to sexual pleasure, provided by a man situated behind her and it was the center of attention for the official, who saw the composition as an affront to marital life and the Christian values in force during the 19th Century. The censorship was carried out, and the sculptor was regaled by Guatemalan poet Enrique Gómez Carrillo at a banquet held in his honor, to which Rodin was also invited though he excused himself from attending due to the health problems he suffered at the time.²⁷ The invitation extended to the French sculptor did not correspond to ties of friendship between Zonza Briano and Rodin, but rather to the need to have a renowned person among the dinner guests in order to oblige the competition organizers to review their decision.²⁸ The sketchy handling of the surface, the absence of defined lines, the expressiveness of the material and the play of light and shadow in *Creced y multiplicaos* seem to emulate the plastic devices employed by Rodin in *La Femme Accroupie* [Crouching Woman] or *La Luxure* [Lust, ca. 1881-1882]. In much the same way, the young Argentinean's sculpture seems to share the same erotic dimension as the couple of lovers in *Je Suis Belle* [I Am Beautiful], produced by Rodin while influenced by *Les Fleurs du mal* [Flowers of Evil, 1857] by poet Charles Baudelaire. The sculpture titled *Remordimiento* [Remorse], featuring an exuberantly muscular man curled up in an attitude of lament

constitutes the other side of the coin of genres such as *La Danaïde*. This sculpture was conceived of by Hernán Cullén Ayerza (1879-1936) around 1905 in Rome, city in which he had attained the post of secretary at the Argentinean Consulate.²⁹ A silver medal was awarded to his piece *Remordimiento* at the Panama-Pacific International Exposition in San Francisco in 1915, which formed part of the Museo Nacional de Bellas Artes' envoy in representation of Argentina, and it signified a validation of the aesthetic qualities of Cullén Ayerza's production.³⁰ A piece that accompanied it was a bronze head with a serene air, softened features, a complacent smile and eyes half closed that Alberto Lagos had presented at the Salón Anual de Arte in 1913, titled *Volupté* [Sensuality, 1912].³¹ This composition seems to be related in some degree to *Tête de la Douleur* [Head of Sorrow, 1903-1904] by Rodin, elaborated based on the face of one of the dead children from his own *Ugolin et ses Enfants* [Ugolino and his Children, ca. 1881], whose features are charged with poignancy.

Lagos handled the theme of human suffering in *La confesión de Antígona* [Antigone's Confession, 1911], conceived as a compact unit made up of two figures whose arms and legs structure an eminently sinuous and continuous line that runs throughout the entire scene. On this occasion, the artist remitted to *Antigone* (442 B.C.) by the poet Sophocles, who tells the story of the woman the theatrical piece is named after and her death, brought on by her desire to bury her brothers' bodies in keeping with the religious rites of the era in spite of the prohibition decreed by the king of Thebes.

Luis Falcini (1889-1973) was the heir of a generation of artists in Buenos Aires who had introduced the plastic changes that Rodin had implemented in the art world in France ever since the creation of his *La Porte de l'Enfer*. The emotional impact caused by *L'homme qui marche* [The Walking Man, 1907] and *Les Bourgeois de Calais* during his student days in Europe inspired him to recall, decades later: "The sometimes tragic passion of this artist [A. Rodin] focused my direction in sculpture".³² This commentary illustrates that Rodin continued to be a central figure of interest for young Argentineans who traveled to Paris with the intention of furthering their studies at the hand of maestros who would instill them with a renewed sense of aesthetics. Schiaffino's purchase of the marble piece *La Terre et la Lune* [The Earth and the Moon, 1901-1904] and a bronze copy of *Le Penseur* (ca. 1890), made prior to 1910, marked the recognition Rodin's figure received in the taste of those who still entertained doubts regarding his plastic values. Captivated by his modern spirit, Rodin continued to be revered until his death in 1917 by artists from all parts of the globe as one who had imagined and promoted a revolutionary manner of conceiving sculptural forms.

Translation: T. S.

²⁹ José León Pagano, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Author's edition, 1937-1940, t. 3, p. 147.

³⁰ "Exposición de San Francisco. Premios de bellas artes", *La Nación*, Buenos Aires, July 17, 1915, p. 6.

³¹ Manuel Mujica Láinez, *Lagos*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1962, p. 22.

³² Luis Falcini, *Itinerario de una vocación*, Buenos Aires, Losada, 1975, p. 53.

Auguste Rodin, Caught in the Midst of Argentinean Passions¹

María Teresa Constantín

¹ Certain aspects handled in previous texts are brought together here, including: "La confrontación política como disfuminadora de límites entre lo público y lo privado. El Sarmiento de Auguste Rodin", in AA.VV., *El arte entre lo público y lo privado. VI jornadas de teoría e historia de las artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 1995; and "El Sarmiento de Rodin", in AA.VV., *Rodin en Buenos Aires. Su influencia y la de otros escultores franceses en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Antorchas-Museo Nacional de Buenos Aires, 2001; in addition to aspects from a more extensive work, *El Sarmiento de Rodin* [as yet unpublished], and from an article in the newspaper *Clarín*, "Usted qué piensa?", published on May 28, 1995.

² For example, employing the unfinished, fragments or assemblage, among other devices the artist put into practice.

³ *La Nación*, *La Prensa*, and *El Diario*, among others. It is interesting to point out that in spite of the fact that the major newspapers did refer to the events mentioned here, the stance taken by each one is different: *La Nación* adopted a more "objetive" tone, although Bartolomé Mitre would actively participate in these occurrences. *La Prensa*, which we could define as maintaining an "official" line, would attempt to justify the government at times, but could not avoid taking certain initiative in the face of events that were simply too scandalous. Accordingly, as Juárez Celman's birthday was approaching in 1888, it proposed an executive order that would prohibit giving gifts to public officials. On the other hand, *El Diario* has a marked characteristic of a position opposed to that of the government.

⁴ Agustín Rivero Astengo, *Juárez Celman*, Buenos Aires, Kraft, 1944.

⁵ Following General Julio Argentino Roca's first presidency, Juárez Celman was elected with a certain degree of popular support, but that decreased as he increasingly showed himself to be a

The anniversary of Auguste Rodin's death provides the occasion for institutions that conserve his work to offer new approaches to his production, updated scholarship, re-readings, creative quotes and different dialogs with contemporary production to their viewers. Simple observation of the numerous initiatives organized on an international level during 2017 is sufficient to comprehend the dimension that the "year of Rodin" has attained. At the same time, these events point to the importance of his work for modern sculpture and for posterior productions in contemporary art not limited to sculpture alone.²

This text proposes to discuss an aspect of Rodin's work that continues to be activated cyclically in Argentina. We refer to the public nature—in the fullest dimensions of the meaning of public—of the French sculptor's work. We will focus on two works situated in the city of Buenos Aires in our approach to this issue, the *Monument to Domingo Faustino Sarmiento* in the Palermo woods, and *The Thinker*, in the Plaza del Congreso. As opposed to the works that are by their very nature meant for museums, protected inside institutions, these works are implanted in public spaces: squares that offer free access to all. It is due precisely to this public nature that they have been and continue to be subjected to the tension between the passions of Argentinean society, something that naturally does not affect the *museum pieces*. Objects from the past bear witness to their time, as production and as a requirement of society, but they also pertain to the present, which brings them up to date with each contemporary moment they coexist with. As a result, past and present converge in them. The singularity of that which is represented in each—the first is a monument to a Great Man, whose acts and convictions continually motivate debate in our country, and the second carries highly symbolic value—has placed (and continues to place) them in the spotlight regularly. Given the nature of this catalog, three moments have been chosen when the ties between the works and the society receiving them acquired (and acquires) special

intensity. These are moments when the object and its changeable context (extremely agitated in Argentina) become confused and altered in a lively exchange.

I - A Spearhead for Political Combat

Since its very origins, the *Monument to Domingo Faustino Sarmiento* has appeared at the center of the labyrinth of Argentina's history, to the point of being used as the solid block around which one of Argentina's most famous modern political revolts was organized: the Revolución del 90 (Revolution of [18]90). It was effectively during the first two weeks of the month of September 1888 that the Buenos Aires press³ warned of the Argentinean ex-president's fragile state of health, having suffered a heart attack during his exile in Paraguay. His voluntary exile responded in part to his disagreement with President Miguel Ángel Juárez Celman's politics, especially the progressive increase in public foreign debt, which had paved the way for a climate of corruption and easy access to fast wealth. Sarmiento had pointed out: "I am deafened by the clamor of collapsing institutions. Juárez will be no more than an instrument of blind forces that are transforming the Republic. I can no longer shout! I am hoarse after 60 years of futile preaching".⁴

On the 13th, news of his death reached Buenos Aires, having occurred, as is known, on the 11th. From this moment on, the repatriation of his remains and the acts of homage upon their arrival led to a political confrontation between Juárez Celman's⁵ government and an opposition that had been disperse until then. The opposition idealized the figure of Sarmiento as an emblem of just government in contrast to the current one: "if it weren't for the press, with just acts of homage, and the people, with very eloquent demonstrations of grief, the official party's mourning would not have denounced the proportion of this misfortune [...] The memories of great men cannot be officially honored during certain epochs, and this patriotic and fruitful

mission is left to the people alone", sentenced one publication.⁶ In this way, the opposing sides were presented: the government and "the people", where the latter were called into action.

As regards the monument, just two days after the news of Sarmiento's death was known, it was proposed by two members of the City Council and the idea of it being placed in Tres de Febrero Park emerged.⁷ Meanwhile, different social and political sectors initiated an organized deployment of tributes that would render homage to the remains of the ex-President when they arrived in Buenos Aires.⁸ Over the days that followed, the mobilization took on such large dimensions that the Comisión Central Popular [Central People's Commission] was constituted in order to organize the public manifestation of support planned to accompany his remains to the cemetery on September 21. In this way, "the people" took charge of the homage rendered to Sarmiento, while goading the government:

the President [...] has lacked the character to impede his inclinations for the theater for a single night [...] perhaps they (Juárez and his ministers) were commenting there [...] amidst smiles, orchestra notes and the arias of prima donnas about the scarcity of pecuniary resources [...] implausible today, in which a man who passed through the highest of public offices has died [...] the opposite of other, modern members of government, who are sure not to die in misery [...]. It is certain that in his time, those in government did not improvise fortunes, nor was the gratitude of friends made manifest in presents for the palace [...]. What an enormous contrast there is between the past and the present [...].⁹

Given the atmosphere of belligerence that surrounded the burial, in which the figure of Aristóbulo del Valle occupied a prominent place, the political dispute then concentrated around raising of the monument.

Like any public monument, the one dedicated to Sarmiento responds to an ideology that looks for didactic art. In this case, the monument and its placement at a determined site were proposed. The work deals not only with its tumultuous present, but is also a witness, a place of memory, a stroke that erases and at the same time prevents the past from being forgotten. Implanting an image of Sarmiento in what was once the sanctuary of Rosas is tantamount to definitively exorcising "the evil" of barbarity. It is also a public example, and from the very first day, political

confrontation managed to idealize the figure of Sarmiento. He was turned into a mythological being and a real man that everyone wanted to imitate. At that moment, "the homeland" had a need for models in which it could recognize itself in order to correct its course.

At a meeting organized on September 14, the Comisión de Prensa [Press Committee] that was a nucleus for all the major newspapers initiated a public subscription to raise money for installing the monument, from which the government was excluded. They sought to generate a broad movement of adhesions in order to confront it, and in this sense, pointed out the men who would carry it forward: Torcuato de Alvear, Aristóbulo del Valle, Lucio V. López, Manuel Láinez, los Mitre, Leandro N. Alem and Lucio Mansilla, among others. In and of themselves, these names indicate the proposal's significant political component. The rest of the members would be, in the majority, those who had organized the popular mobilization that accompanied the casket, also joined by five members of the military. The group reaffirmed the intention of situating the monument in Tres de Febrero Park and it began to act incredibly quickly, with meetings held practically on a daily basis.¹⁰

On the first anniversary of Sarmiento's death, September 11, 1889, the nation's Congress approved Law 2540, authorizing the placement of the monument. On that day, Mariano Varela, a member of the committee promoting the monument, spoke of Sarmiento's grandeur "compared to that of the pygmies that have taken hold of power".¹¹ The same men who were driving the initiative forward were members of the Unión Cívica Nacional, made up of different political forces including Catholic sectors. In parallel, provincial sub-commissions were created and its Comisión de Prensa included foreign press members. A new element appeared on the scene: the arrival of immigrants and the active presence of their different communities produced unrest among ruling sectors. Lilia Bertoni¹² explains that concerns regarding nationality eventually led to the construction of material points of reference. To that, we add that monuments from that era reflect a search for models that would address the Argentinean people and foreigners as well. Raising a monument in a young country, then, involves a component of national identity that can be offered to recent arrivals, allowing them to incorporate an "identity" that ties them to a new physical space.

Argentina was experiencing profound political agitation, and the work in homage of Sarmiento sought not only to provoke adhesion to a figure from the past, but at the same time to promote mobilization that would change the present and influence the future. The monument was converted into a banner for the struggle that

allowed the opposition's political action to extend throughout the entire nation.

In September of 1889, the Jardín Florida meeting was held, where the Unión Cívica de la Juventud was formed, from which the Unión Cívica Radical emerged some time later. The Revolution erupted on July 26, 1890. It was led by the men involved in the Sarmiento *affaire*, and in spite of the fact that the revolt was stifled, it would later lead to Juárez Celman's resignation. The project to raise the monument had been debilitated in the process and while the revolution was being hatched it was shifted to a secondary plane. It was taken up again by a commission presided by Torcuato de Alvear with a sub-commission for art led by Aristóbulo del Valle.

II - Sarmiento Was Ugly

The monument's inauguration on May 25, 1900, was the second moment in which vehement dissent was concentrated. Conditions in the country had changed: in 1896, all symptoms of the crisis had disappeared and Argentina was able to resume its forward progress. Twelve years had passed and the monument had lost the component of political stimulus that it had when it originated.

Six days after Sarmiento's burial, a meeting had been held to promote the project, activated by Torcuato de Alvear and Aristóbulo del Valle, among others. According to Eduardo Schiaffino, he was the one who proposed Auguste Rodin's name to Aristóbulo del Valle to carry out the work. Del Valle "thoroughly studied Rodin's personality by way of critical reviews and reproductions of his works and, impassioned by his genius, he resolved to command the realization of this monument to him".¹³ Pleased with this, Schiaffino added: "we did what we could in order to have the image of the great Argentinean perpetuated in bronze by the rare genius that is Rodin". In a letter to Rodin in 1889, he completed the idea: "I had the joy of transmitting my admiration of you to my noble friend, the late Del Valle, who [...] had not seen any of your works, but was of such an ample spirit in artistic matters that all I needed to do was to have him see several reproductions [...]."¹⁴

¹³ *La Nación*, May 25, 1900.

¹⁴ "J'ai eu alors le bonheur de transmettre mon admiration pour vous à mon noble ami feu Del Valle, qui [...] n'avait vu aucune de vos œuvres, mais il était un esprit si largement ouvert au choses de l'art, qu'il me suffit de lui faire voir quelques reproductions [...]". Letter from Schiaffino to Rodin, June 17, 1899. Musée Rodin Archive.

¹⁵ According to Rodin's standards, this was a moderate timeframe, given that he needed seven years to sculpt his *Claude Lorrain*, eight for the *Monument to the Burghers of Calais* and seven before he showed *Balzac* in plaster.

¹⁶ *La Nación*, April 6, 1900.

¹⁷ *Caras y Caretas*, June 2, 1900.

¹⁸ *La Prensa*, May 26, 1900.

¹⁹ *El Pueblo* and *La Tribuna*, May 26, 1900.

²⁰ Speech by President Julio Argentino Roca, *La Prensa*, May 26, 1900; and speech by Miguel Cané, *El País*, May 26, 1900.

²¹ *La Prensa*, June 26, 1900.

²² *El País*, May 26, 1900.

In February of 1900, the sculpture embarked in

Le Havre, arriving in Argentina in April. From that moment on, increasingly frequent commentaries in the press presaged a *Sarmiento affaire*, just as there had been a *Balzac affaire*. One of these stated: "some echoes of the impression produced by Rodin's work have already arrived from Paris, and the only thing that seems to come away from them is that his *Sarmiento* will be every bit as controversial as his *Balzac* was".¹⁶

The inauguration was held on May 25, 1900 as part of the grand celebration of the ninetieth anniversary of the Revolución de Mayo, and all the rituals that correspond to this type of event were set in motion. The celebration began at dawn with a salute of artillery fire and a massive act held in the Plaza de Mayo. Later, President Julio A. Roca and a retinue of his ministers, high government officials and foreign diplomats headed toward Palermo, where ten thousand men from the Armed Forces had been assembled since that morning. "The monument by Rodin stood out in an empty space, surrounded by the Cadet Guard".¹⁷ "There were moments when all the land spanned by the park did not suffice to contain the immense throngs of people and carriages".¹⁸ The press spoke of between seventy and one hundred fifty thousand people in attendance, and coincided in pointing out the confusion created by the large amount of public attempting to come close to the monument.¹⁹ Along the lines of the protocol for such events, diverse speeches were given. Cané turned the work over in the name of the Commission promoting the project and the President received it in the name of the Republic. Both the Government and the Commission²⁰ coincided in what Sarmiento had left behind: they spoke in homage of the extraordinary man who serves as a model, a testimonial aspect they both emphasized along with the still relevant national identity component. President Roca recalled: "the apotheosis of Sarmiento was held in the very park that he created, as if he had wanted to cover the memory of despotism's horrors and bloodshed with the beauty of landscape".²¹ Cané, on the other hand, recollects that for Sarmiento, "Palermo is a monument to barbarity and to the tyrant's tyranny". He added, "Palermo was an obsession for Sarmiento [...] with its gaucho-esque architecture, the reminiscence of country estates and its funerary trees, it reflected with cruel precision the character of the man who, when in power, embodied the uncouth sovereignty of [The Desert] Campaigns".²² The mobilizing force of political revolt had passed, but what was now recovered was the political project, stated in the *República Conservadora*. With its inauguration, the monument attained its final category: public monument and as such, it was conceived in order to affirm, or at least to capitalize in a positive light, acts of government during Roca's second presidency. Nevertheless, in this case dissent concentrated

in regard to aesthetic considerations related to the work. Once the inauguration had taken place, newspapers and magazines immediately dedicated numerous articles to the monument; while they could hardly be classified as original, they did employ imagination in finding the worst of terms to describe the figure:

it is difficult to conceive of anything uglier, more vulgar and almost repulsive and therefore, resembling Sarmiento less than the profile of his statue [...] a fugitive brow, depressed like a serpent's gaze; small, undulated nose; a protuberant, but thin lip; long hair covering the ears, in short, a continual series of errors that finally result not in a symbolic Sarmiento, but indeed a caricature of that head [...] Sarmiento was ugly [...] but did not have the skull of a degenerate, nor was his head one of a notary or a village pharmacist [...].²³

Cané did not make a public statement, but wrote to Rodin, making the same reproaches that had unleashed the controversy in Buenos Aires. He demanded some physical resemblance:

We are still right in the midst of a battle of opinions [...] I spent two years begging you, and you know how insistently, that you grant the greatest degree of similarity possible to Sarmiento's head and facial features [...] You had promised me to keep our reasoning in mind, which in the end would not affect in the least your general ideas about what a commemorative monument should be [...] Here I have the result: instead of being received by general acclamation as it deserved, because I find your work to be very beautiful, everyone is disconcerted by the simian-like figure of Sarmiento [...] It is regrettable [...] I would have liked to write a different letter; you know of my admiration and my affection for you, but [...] you should recall the loyal forthrightness with which I have always made my observations.²⁴

Rodin did not remain impervious to these critiques, and he thought about making a new head, though it was never carried out. He later expressed the wish that there were a copy of the monument in the Musée Rodin, as an expression of gratitude to Argentina for the confidence she had placed in him and because "its realization allowed me to engage in explorations that benefited all of my subsequent work".²⁵

In Buenos Aires, the monument²⁶ continued to form part of the living mesh of history, and continues to do so today. Every so often, the sculpture is the object of attacks that are naturally aimed at the historical figure rather than the work of art. Toward the end of the 20th Century, as an example of the fact that ideas from the 19th Century still continued to persist, an enormous monument dedicated to Juan Manuel de Rosas was raised right across from it, proposing a symbolic revenge one hundred years after the fact.

III - Thinking on the Street

Our final point does not refer to a public monument by Rodin, but to *The Thinker*, a sculpture placed in a public space. There is a substantial element that marks the difference between the monument and the sculpture, and it is that the sculpture appears without the heavy load that is borne by any monument. Various aspects, such as not being identified with a particular figure, remove ideological, political, memorial or testimonial issues from it. *The Thinker* is no more (and no less) than that: a nude man in the midst of the tense introspection of thought. As is well known, it is one of the figures from *The Gates of Hell*. In 1880, Auguste Rodin had received a commission to carry out a monumental set of doors for a future museum of decorative arts. The doors of the Florence Baptistry or others from a number of medieval or renaissance churches (which Rodin admired) could have served as models for the artist, as different existing sketches and scale models in the archives of the Musée Rodin can attest. The commission furthermore indicated that the doors, over five meters tall, should contain bas relief work illustrating *The Divine Comedy* by Dante. Rodin worked on it from the year it was commissioned until his death; he never considered it finished. The grouping is a somber reflection on the human condition, and for it he modeled over one hundred figures that would find their place there,²⁷ along with others conceived for specific works, including the *Apollo* from the monument to Sarmiento. The origins of many of the artist's most famous groups or figures²⁸ can be found in this enormous work, as is the case for *The Thinker*, which was created early on for the lintel. In the third scale model of the Gates, dated 1880, the figure of *The Thinker* can be identified in the place where it would finally be located, and similarly, in a photograph from 1882 that also pertains to the Musée Rodin, *The Thinker* is shown modeled with its final appearance and situated in the wood structure the sculptor had prepared to simulate the doors

in order to try out the placement of different figures. At the lintel's apex, *The Thinker* dominates the whole group, contemplating mankind's dark destiny.

Ever since his work on the *Gates* began, Rodin had thought about including the figure of Dante in the piece. In a photograph from 1881-1882, an intervention he made on *The Thinker* in pencil can be observed where laurels are drawn that would encircle the poet's head. Effectively, at the outset, *The Thinker* was called *The Poet* (Dante), and it was exhibited for the first time in Copenhagen in 1888 with this title. The work received its definitive title in 1889.²⁹ Once independent of the *Gates*, freed of the name and timeless in its nudity, *The Thinker* becomes universal, an allegory, pure idea, and it acquires all the potency of the solitary, thinking figure able to reflect on its self and on all of us.

In 1904, a subscription opened to the public raised the money needed to install the bronze figure of the *great thinker*³⁰ in the esplanade at the entrance to the Pantheon in Paris in 1906, just outside that architecture/monument destined to house the remains of the great men who achieved glory during the French Revolution.³¹ This gesture firmly establishes the piece, interpreted as a symbol of democracy at that time.

The version of *The Thinker* that is situated near Congress reached our country in October of 1907, acquired as part of Schiaffino's plan for Argentina as it prepared to celebrate its Centennial. It was put in place at its current location during October and November. Far removed from the demands that had weighed upon the *Monument to Domingo Faustino Sarmiento*, it was well received. So much so that in 1910, a critic did not hesitate to point out *The Thinker* was necessary as urban ornamentation, but also "so that those disgusted by the Sarmiento in Palermo might comprehend that the blame for the defects of that monument did not fall upon the genius sculptor, but rather on those who had insisted on commissioning the work from him".³²

Nevertheless, years later Schiaffino maintained: "A caprice on the part of the Mayor [Torcuato de Alvear] sacrificed the work". For Schiaffino, the most appropriate place for its placement was the central platform on the wide steps of the Congress entrance. There, passersby could contemplate the work and imagine the importance and seriousness of the work being done by their representatives. The latter, in turn, would find inspiration in the image of the *The Thinker* on their way in to the chamber to carry out their responsibilities. In the square beyond, it turns its back on the building. The *idea* obviously acquires a different dimension if situated at the Congress building, with inevitable ties to political deeds.³³

²⁹ In the exhibition the artist held that year with Claude Monet.

³⁰ This denomination is in order to differentiate it from the reduced size version.

³¹ The frontispiece reads: "Aux grands hommes la patrie reconnaissante" [To the great men, the grateful homeland].

³² *Athinae*, July 22, 1910, published in Patricia Artundo, *El arte francés en Argentina*, Buenos Aires, Espigas, 2004.

³³ In this sense, we understand the site to be an issue that goes beyond the "de-territorialization of the monument" discussed by Rosalind Krauss, even when one of the examples of Monument to the Burghers of Calais, a monument to French resistance to the English, has lost its roots and is located in Buckingham.

to discourse, in light of the fact that during the 90s decade, Hipólito Solari Yrigoyen, then a Senator for the Radical party, had proposed that it be moved to the Congress esplanade. The work remains in the square and is vandalized from time to time, but at the same time, the very concept of thinking would seem to shield it somehow from political dissent. Its placement puts it at the center of numerous protests that take place along the axis that connects the Congress with the Seat of Government. Whatever the objective being defended may be, *The Thinker* is an ally. Who would dare to deny the act of thinking, of reflection? Furthermore, "if you think you cannot but agree with me". In some way, the very aim of achieving a political following that raising any monument implies would seem, in this case, to have permanent value. The occasional attacks that it suffers lack any explicit statement: to deny thought is to deny the human condition.

While the monument to Sarmiento can be considered a *site of opinion*, *The Thinker* acts as an arena for unanimous support. The art object as such is not discussed, but, due to a placement that has such close ties to Argentinean passions, it cannot escape being subjected to those hopes and tensions, suspending its silence to become agitated by society's manifestations. Immersed in the changeable Argentinean context, the meaning of both works can be modified, but they will always hold meaning for those who contemplate them, even though the manner in which people relate to them or how they are perceived may change. Out in the street, without the protection of an institution, they are subject to the avatars of history.

Translation: T. S.

The Clay Body

Pablo De Monte

For the first time, we see firm flesh transformed into a symbol of perpetual flow. In Rodin's work, anatomy is not every human body's immovable law, but a fugitive configuration of the moment. [...] The strength of Rodin's forms resides in the irresistible energy of liquefaction, in fusion based on scarce materials at the very instant when forms renounce any dream of permanence.¹

Auguste Rodin is considered to be the 19th Century's most relevant sculptor and a leading proponent of modern sculpture. He was an artistic genius and demiurge, a great sculptor who guided the transition from Romanticism to the Modern era with formal and conceptual tenets that aligned him with the Impressionists.

He developed his work in a cultural context that was propitious for the renovation the sculptor initiated during the second half of the 19th Century. One of the events that could be pointed to as having helped to bring about that change was the publication of *Manifest der Kommunistischen Partei* [*The Communist Manifesto*] by Karl Marx and Friedrich Engels in 1848, which analyzed the social tensions resulting from the first Industrial Revolution. This proclamation was among the catalysts for the sweeping socio-political transformation that took place during the 20th Century. Another important occurrence was the appearance of *Die Traumdeutung* [*The Interpretation of Dreams*] in 1899, the paradigmatic work by Sigmund Freud that marked a new approach to human conduct. These cultural changes took place at the heart of a society dominated by religious and middle class traditions, configuring a different representation of the world. Nevertheless, the tension between tradition and rupture paved the way for what was called the Belle Époque, lasting from the end of the Franco-Prussian War in 1871 until the beginning of the Great War in 1914. This period was characterized by decided optimism regarding social and scientific progress, most visibly symbolized in the Universal Expositions held in 1889 and 1900 in Paris.

In literature, change was hastened by writers like Gustave Flaubert (1821-1880) and Guy de Maupassant (1850-1893), who led the romantic novel on to become the *nouvelle* or short realist novel. Part of this genre's method involved a renovation of characters, especially in terms of representing women, who began to gain greater independence in a society immersed in patriarchal values and to express their desires for the first time in works such as *Madame Bovary* by Flaubert or *Carmen* by Prosper Mérimée (1803-1870). Two keys to this renovation in the field of letters were a greater degree of character development and exploring multiple voices and points of view.

This new way of narrating reality was no longer solely objective, but also interpretative and mediated by characters' psychology, and this was also put to use in the visual arts. In the case of Rodin, it can be observed in the preparatory drawings he would make for each work. The sketches that project volume do not share a single, fixed point of view, but propose instead an all-enveloping gaze, comprising many points of view. Another cultural and technological contribution that enabled artistic renovation was the appearance of photography in 1855. At the Universal Expo in Paris, special sections were dedicated to this discipline and the general public became familiarized with this technique for reproducing images for the first time.

The sculptor applied this novel tool in elaborating his works, as a way to take notes and a basis for corrections. In some of these snapshots (part of the patrimony at the Musée Rodin in Paris), pencil interventions show how the sculptor modified forms, changed poses or added elements. He also contracted photographers to take shots of models to be used later in his sculptural compositions.

¹ Leo Steinberg, *Other criteria*, New York, Oxford University Press, 1972, quoted in *El cuerpo desnudo* [exh. cat.], Fundación Mapfre, Madrid, May 13 to July 6, 2008, p. 54.

Clay and Stone

Other photographs taken under Rodin's direction became part of a sales catalog, where prices noted by the artist's own hand are still conserved. An exceptional series of images of his then controversial work *Monument à Balzac* [Monument to Balzac], was taken by Edward Steichen in 1908 at night in a garden setting, which according to the sculptor, collaborated in a better understanding of the piece.

The Issue of Eros

In the visual arts, the cultural atmosphere of rupture coexisted with the 19th Century academic traditions that had served as the basis of Rodin's early artistic education. Within its parameters, representations of the body—and the nude in particular—occupied a place of central importance. Working with live models, clothed as well as unclothed, formed the basis of teaching in fine art schools. This lengthy learning process began with drawing, considered to be the cornerstone of art education and the armature that other disciplines were built upon. Once young artists were able to manage the classic proportions of the human body and could achieve a resemblance of the model they had in front of them, they might go on to construct complex compositions in a systematic manner. This formation in drawing standardized a system of representation in which the idea of inner structure materialized as the support for a solid body, contained in an illusory two-dimensional space. This conception of constructing representation from the inside outward is a fundamental element in an analysis of Rodin's work and his technique for modeling clay.

During the second half of the 19th Century, representations of the nude reflected a puritanical society, organized by way of a double scale of values: on the one hand, it proclaimed censorship of everything that referred to sexuality, but on the other, was quite attracted to it. The artistic expressions that were acceptable for middle class morality at the time were exhibited in salons and public spaces in the form of allegorical sculptures situated there. Nudes were plentiful, but they always respected an implicit contract with the public. Neither genitalia nor pubic hair were shown, and this absence was justified by way of historic or mythological themes that complied with the classic ideal. Pictorial compositions such as *Diane surprise* [*Diana Surprised*], by Jules Joseph Lefebvre (1836-1911), and *La toilette de Vénus* [*The Toilette of Venus*], by William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), both in the Museo Nacional de Bellas Artes collection, exemplified this type of image, which coexisted with works by Rodin.

² George Bataille, *Dictionnaire critique*, quoted in Aline Magnien, *Rodin, El cuerpo desnudo* [exh. cat.], Fundación Mapfre, Madrid, May 13 to July 6, 2008, p. 48.

³ George Bataille, *El erotismo*, Tusquets, Buenos Aires, 2009.

⁴ Ibid., p. 109.

⁵ Jacques Lacan, *El Seminario 11, Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis, La línea y la luz*, Paidós, Buenos Aires, 2007, p. 111. Lacan responds to Moustafa Safouan: "[...] on a scopic level, we are no longer on the level of demand, but of desire, of desire for the Other. The same occurs on the level of the invoking drive, which is closer to the experience of the unconscious. In general, the gaze is related to what one wants to see in terms of a lure. The subject presents him or herself as something other than what he or she is, and the subject is given to see is not what he or she wants to see. As a result, the eye can function as the *objet petit a*, that is to say, on the level of what is lacking". See the text by Massimo Recalcati, *Las tres estéticas de Lacan*, Ediciones del Cífrado, Buenos Aires, 2006.

⁶ Jacques Lacan, *El Seminario 7, La Ética del Psicoanálisis, Das Ding*, Paidós, Buenos Aires, 2007, pp. 60-63.

During the first half of the 19th Century, sculpture was destined for large public monuments confirming political power or to be incorporated into architecture. The widespread proliferation of allegorical sculptural groupings was facilitated by the evolution of technical resources such as new casting methods and the development of procedures that allowed a single piece to be reproduced in different dimensions. Rodin made use of these technological advances, elaborating his pieces on a small scale to then work with assistants to combine them and modify their size. Rodin's method revolutionized how sculpture was conceived and it also spread to other disciplines. As an indication of the impact of Rodin's renovations and ruptures, art historian Rudolf Wittkower compares two ways of constructing and representing the body in sculptural space. This crossroads has its roots in the discipline's own history, where the point of intersection is the powerful influence of Michelangelo. Rodin is situated at the center of this debate, and Wittkower places German sculptor Adolf von Hildebrand (1847-1921) at the other extreme of the dispute, although few of his works have been conserved. His concept of sculpture was presented in the text *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* [The Problem of Form in Painting and Sculpture],⁷ a theory embraced by successive generations of artists as the foundation for learning about modern sculpture as opposed to academic tradition. Conceptually, Hildebrand's philosophical basis was not far removed from phenomenology, proposing a form of artistic vision that he denominated *perceptual form*. According to the German artist's proposition, sculptural space was represented and perceived as a series of planes that give order to the three-dimensional world that surrounds us. The Hildebrand system reinterpreted Michelangelo's theory of relief and the importance of drawing as sculpture's point of departure. In accordance with this set of principles, the block of stone would receive a drawing on one of its planes, the sculptor would take away (carve) the material not included within the contour of the drawing and carry on accordingly, similarly liberating material from successive planes in depth. As part of his phenomenological theory of sculpture, modeling technique was disdained, given that it did not enable access to a unified artistic image.

This is the point where the main difference between the two sculptors can be found. Rodin applied a completely different method and his concerns were far from a static perception of reality. Rodin's outlook was more centered on movement and the possibility of multiple points of view. His concept of sculpture required an ideal observer, granted with a circular gaze that would travel all the way around the work.

As we pointed out earlier, drawing is a key to understanding both artists' way of thinking; it is the system of projecting the work that allows us to approximate how these sculptors conceived of its construction. Rodin made series of notes of all sides of his works in order to obtain a series of views connected in a circle. His aim was to achieve a piece erected in uniformity in all dimensions and that would stand up to being contemplated from any point of view. It should also be articulated with the surrounding space and its relationship with light should have an effect over its entire surface. Paul Gsell,

a close friend of the artist's, described a work day at Rodin's studio: "Several nude models, masculine and feminine, would walk around the studio or be resting... Rodin would look at them continually... and one or another would make a movement that he liked, he would ask them to stay in that position, posing for a few moments. Then he would quickly take up the clay and in very little time he would already have made a sketch. Later, with the same casual attitude, he would go on to make another, which he would model in the same way".⁸ This working method allowed him to capture movement and to transfer it to his sculptures. Rodin would begin working out a figure in clay, connecting four different angles, determining the overall features and the figure's general placement. Following that, he would make the intermediate profiles, those situated in between the first four and, turning the piece around, he would compare it to the live model. Finally, he would take care of the details, paying special attention to the surface texture, which is the zone where light comes into contact with the material, bringing the complete circuit of the body represented in clay to a close.

In his text *Sculpture: Processes and Principles*,⁹ Wittkower summarizes by saying "Rodin is the history of sculpture's grand modeler, he thought in clay, he felt the clay and manipulated clay with incredible skill and dedication, but he barely touched stone".¹⁰ The material chosen by Rodin and his way of working mark a conceptual difference between two approaches to sculpture that were dominant at the end of the 19th Century and the beginning of the 20th: carving and modeling. While both procedures can be analyzed as technical resources, they define concepts of sculptural space and the construction of form in art. Clay modeling is an additive process, while carving advances by way of subtraction. Rodin took additive strategy to an extreme. In addition to modeling in clay, the sculptor employed assembly of sculptural pieces, which involved using already existing pieces of his own authorship to create new pieces. This manner of quoting himself or returning to figures and designs

⁷ Adolf von Hildebrand, *El problema de la forma en la obra de arte*, Ediciones Visor, Madrid, 1988.

⁸ Rudolf Wittkower, *La escultura: procesos y principios*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 271.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid., p. 276.

used in the past served the artist to construct new meanings. This was the case in the first versions of *La Porte de l'Enfer* [The Gates of Hell], where figures that were part of previous compositions appear, or figures that originated in the Gates went on to later become independent works, such as *Fugit Amor*, which pertains to the Museo Nacional de Bellas Artes collection today.

In *The Originality of the Avant-Garde: a Postmodern Repetition*, Rosalind Krauss investigates Rodin's construction methods and the development of *La Porte de l'Enfer*, reaching the conclusion that this emblematic work is a copy without an original, given that the first bronze was produced in 1921, three years after his death. For Krauss, this episode puts the concept of originality and the idea of the Promethean genius in crisis, but also gives visibility to Rodin's system of construction:

The Gates themselves are another example of the modular working of Rodin's imagination, with the same figure compulsively repeated, repositioned, recoupled, recombined. If bronze casting is that end of the sculptural spectrum which is inherently multiple, the forming of the figurative originals is, we would have thought, at the other end—the pole consecrated to uniqueness. But Rodin's working procedures force the fact of reproduction to traverse the full length of this spectrum. Now, nothing in the myth of Rodin as the prodigious form giver prepares us for the reality of these arrangements of multiple clones. For the form giver is the maker of originals, exultant in his own originality.¹¹

Along these same lines of reading into the French artist's methodology, Leo Steinberg proposes forgetting about the marble pieces in a text titled *Le retour de Rodin* [The Return of Rodin],¹² given that the majority of them do not come directly from the sculptor's hand, but were carved by paid artisans and in some cases were carried out posthumously. Finally, he affirms that looking at Rodin's work should focus on the compositional process used in his sculptures. For Steinberg, the sculptor from Meudon is a structuralist *avant la lettre*, constructing meaning in his works by way of operations such as fragmentation, multiplication, combination, inversion, distortion and displacements. Rodin disassembled and reassembled disperse fragments of the human body just as he did fragments of the history of sculptural language itself.

Rodin indicated sculpture's route in the transition to modernity, introducing not only formal changes, but also a new way of representing the human body. Cold classical form was now wrapped in vibrant flesh, and the tension of desire paved the way for a century of marked contrast, where the optimism generated by scientific and social advances was overshadowed by exterminating wars. The sculptor sought truth in art, but with the awareness that it is always provisory, complex, and comprised of successive, ongoing points of view.

Clay was the material with which Rodin modeled the new image of mankind. The bodies that emerge from his sculptures are connected to the earth; his figures represent the expiration of the flesh that covers subjects with no God and no Heaven. It is mankind, constructed of the same matter as the things of this world in indivisible continuity, trapped within one same destiny.

¹¹ Ibid., p. 15.

¹² Leo Steinberg, *Le retour de Rodin*, Editions Macula, Paris, 1991.

Translation: T. S.

Works on Paper by Rodin at the Museo Nacional de Bellas Artes

Ángel Navarro

In addition to being a distinct technique with its own form of production, drawing is the most important aid to an artist in their work. It is generally used to give shape to a preliminary idea of a work, to produce a layout or a sketch where principal characteristics appear. It also serves in order to study different aspects of a piece, whether as a whole or focusing on particularities, identifying details that may present difficulties or that deserve special examination. In certain cases, these works are conceived of as preparatory drawings, exhibiting forms that go on to surpass the initial intention, or they frequently show the appearance that the finished piece will have. In this case, they become an essential reference for artists as they proceed to the definitive realization of their work; in other cases, they function as a model, or example that allows them to show what a work will be. Drawing thus fulfills a fundamental role among the forms of communication that exist between an artist and a commissioning party, whether an individual or the community as a whole.

In the world of sculpture, drawing also plays an outstanding part as a working element or as a means to communicate forms and concepts the author has in mind for his or her new creation. It is an element that is frequently consumed during the process of materializing a piece. Throughout art history and especially from the 16th Century onward, different artists have left us with drawings that are considered notable examples in these terms today. The first relevant figure is that of Michelangelo, who carried out numerous studies while planning a future work and also in the midst of producing it. On certain occasions, they attain autonomy as independent works due to the enormous quality they possess, and they are sought after by collectors. Florentine artist Baccio Bandinelli (1493-1560), a contemporary of Michelangelo's, composed a large quantity of studies dedicated to his works or at times independent studies of the human figure that allowed him to try out poses or positions that he would later use in his sculptures.

¹ René Benjamin, "Les dessins d'Auguste Rodin", *Gil Blas*, October 17-November 8, 1910.

² Claudio Judrin, "Rodin's drawings", in *Rodin, Great Museum, Beaux-Arts Magazine*, Paris, s.f., p. 48.

³ Inv. nro. 8556. Graphite on paper, 30.8 x 20 cm. Donated by Antonio Santamarina, Museo Nacional de Bellas Artes Collection.

In the case of Augusto Rodin, some 10,000 drawings by him are known, conserved in the Parisian museum dedicated to his work and in public and private collections. They cover a wide range of themes: there are studies for independent pieces or monuments, but also many that appear to be autonomous works in and of themselves, usually featuring the human figure, while others are dedicated to architecture.

The author himself declared: "My drawings are the key to my work",¹ which becomes evident in a large part of his production prior to 1900.

It has been pointed out that an important change takes place in his graphic production around that time, which implies conceiving of it as a new form of expression, far more independent than his sculptural works: "Rodin, a man of shadows and light, gradually lightens his palette and begins to use women as models, something which he never abandons. The sheets of paper became larger and pencil lines and brushstrokes gain tranquility, avoiding uncontrollable exaltation while at the same time obediently heeding the observation of life."²

The three drawings by the artist that pertain to the Museo Nacional de Bellas Artes were made during this period.

The characteristics indicated above are clearly recognizable in *Seated Woman with Leg Tucked Under* (ca. 1900)³. This is a work composed using graphite lines and shadows achieved by smudging the same material to give shape to a vivid, sensual female figure showing a nude torso, seated in a relaxed, natural way with legs apart and one tucked under. A dedication to Count Robert de Montesquiou appears on the drawing, on the occasion of his visit to the Hôtel Biron: "Au comte Robert de Montesquiou mon ami, en souvenir de sa visita a l'hôtel Biron". Beginning in 1908, the sculptor would utilize different premises within the building, which he occupied in its entirety in 1911, living there until his death in 1917.⁴ This work can be compared with *Nude Female Figure Lying on Her Back with Legs Apart*,⁵ in

which Rodin applies a similar technique, and there is a parallel in the manner in which the female figure is represented, resting on a large armchair that is barely suggested.

In *The Siren's Bath*,⁶ we find a drawing that is similar to the previous one, although the focal point of the theme has been shifted and now presents a more polite and expressive pose, featuring a figure which appears to be assisted by two others, scantly delineated within the whole.

The artist emphasizes the main figure, whose hands come together to cover her face, in an extremely interesting manner, while the other two can barely be discerned due to the subtle lines that serve to push them into a secondary plane where one of them even appears engulfed in shadow. Of our Museum's three drawings, this one may well

⁴ The property of different private individuals, it was acquired by the State in 1905. A large number of artists rented spaces in the building, including writer Jean Cocteau (1889-1963), painter Henri Matisse (1869-1954), dancer Isadora Duncan (1878-1927) and sculptress Clara Westhoff (1878-1954), the wife of poet Rainer Maria Rilke (1875-1921).

⁵ Inv. D 1535, pencil, stump, watercolor and graphite on cream colored paper, 32.7 × 25 cm. Museo Rodin [París or Philadelphia?]. Reproduced in Claude Judrin, *op. cit.*, p. 49.

In *Papeles modernos. De Toulouse-Lautrec a Picasso. Obras de la colección de Museo Nacional de Bellas Artes*, Fundación Eduardo Costantini, Buenos Aires, 2011, pp. 145-146, Marcelo Pacheco comments that at least one other work on paper with the same provenance is known, according to Claude Judrin's text in *Rodin en Buenos Aires*, Fundación Antorchas-Museo Nacional de Bellas Artes, 2001.

⁶ Inv. 8557. Charcoal and watercolor, 32.5 x 25.5 cm. Museo Nacional de Bellas Artes Collection.

⁷ Marcelo Pacheco, *op. cit.*, catalog entries n° 56 and 57.

⁸ Inv. 6276. Watercolor and graphite on paper, 25 × 32.7 cm. Museo Nacional de Bellas Artes Collection.

⁹ Marcelo Pacheco, *op. cit.*, catalog entry n° 58.

¹⁰ Pencil and watercolor, 19.68 × 27.95 cm. Museo Rodin, Museo de Arte de Filadelfia. See Albert Elsen and J. Kirk T. Varne, *The Drawings of Rodin*, Lam. IV, New York, 1971.

¹¹ Inv. 8337. Dry point print, 37.6 × 30.5 cm. Museo Nacional de Bellas Artes Collection.

Private Collections and the Museo Nacional de Bellas Artes

Paula Casajús

On May 23, 1933, the definitive site of the Museo Nacional de Bellas Artes was opened to the public. The halls of the new building were a huge incentive in museological terms for Atilio Chiáppori (1880-1941), the institution's ex-Secretary and new Director. At the time, he had planned to exhibit the collection in a distribution according to different schools in a rational layout, along the lines of the idea of the "modern museum" and the "educational museum at the service of the community".¹

The ties forged during that period between Argentinean collectors, the novel Asociación Amigos (Friends of the Museum Association) and the museum's Director were of vital importance for the museum's development. An undoubtedly close relationship was cultivated then between local buyers gathering French works of art under their care and the Museum, which would receive them some time later in the form of donations.

A wide range of figures were essential in managing and expanding the institution's collection, but if we focus on the works of art from France, and especially on those pieces created by Auguste Rodin, it is possible to highlight a few of these in particular. The Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes was created in 1931, shortly before the move to its current location, and it has accompanied the Museum as an indispensable ally in the vast program of exhibitions carried out during all the years that followed.

The Association's founding members included collectors with a special preference for French art. This was the case for Francisco Llobet (1873-1939), Antonio Santamarina (1880-1974) and Mercedes Santamarina (1896-1972), who played a central role in seeing the patrimony of the Museum enriched with works by Rodin. Llobet, who had presided over the Asociación Amigos del Arte, promoted the presence of the French school: his repertoire of impressionist paintings had been presented by art critic Camille Mauclair (1872-1945) in the Cámara de Comercio Argentina in Paris during 1931. He received the Grand Cross from France's Légion d'Honneur for his actions in promoting representation of the European country in Argentina. In his inaugural speech at the

¹ Atilio Chiáppori, "El Nuevo Museo", *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, January and February 1934, Volume 1, Year 1, pp. 4 and 5.

Association, Llobet wished for an outlook as bright as that of Les Amis du Louvre, through which the Parisian museum had received important legacies.

In November 1933, Llobet organized the *Un siglo de pintura francesa* (A Century of French Painting) exhibition at the Museum, sponsored by the Association, and he also wrote the introduction for the catalog. In addition to Llobet himself, Rafael Bullrich, Alfredo González Garaño, Mercedes Guerrico, Atilio Larco, Antonio Santamarina, José Zuberbühler and Matías Errázuriz were other people who collaborated with pieces in their possession to be shown on the occasion. Following the success of this show, the Museum's organizers considered the possibility of receiving works from local collectors for temporary exhibition. As a result, private collections were featured on exhibit every month throughout 1934. A total of one hundred and thirty-nine [en vez del número, para unificar] works were shown in the framework of this initiative. In this way, the Museum covered the art schools lacking representation in its patrimony. Titled *Galerías Privadas* (Private Galleries), this project not only gave visibility to the collections of those who generously offered their works on loan temporarily, but also provided the public with a more complete reading of art history. The majority of these individuals were founding members of the Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, and their collections were shaped by an inclination toward French and Spanish art from the 19th Century. Among the works presented at the Museum as part of this project, there were groups of pieces that pertained to Francisco Llobet, Antonio Santamarina, Alejandro E. Shaw, Rafael Bullrich, Mercedes Santamarina, Carlos E. Zuberbühler and José Prudencio de Guerrico. Many of these works later went on to form part of the Museum's patrimony, as legacies or donations. The Museum's Secretary at the time was Augusto da Rocha, and he presented the Llobet collection as follows:

The handsome collection pertaining to Dr. Llobet [...] has been exhibited to the Buenos Aires public on diverse occasions, thus providing artists and

art-lovers with the opportunity to be well aware of the incalculable aesthetic values contained therein. [...] Dr. Llobet himself, a distinguished critic [...], has amply publicized his meditated studies, carried out with erudition and loving attention.²

Mercedes Santamarina and her uncle Antonio were the first Argentinean collectors of French impressionist art. Individually, they amassed works acquired primarily in Paris, but also by way of local promoters such as Domingo Viau (1884-1964). Viau had been Antonio Santamarina's partner at the Viau y Zona bookshop-gallery, and the Buenos Aires representative for French galleries Durand Ruel and Georges Petit, who gave visibility to impressionist production. In the *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, they were described in the following way:

Antonio Santamarina was one of the first-within the renovating generation of the eighties- to dedicate the purest of attentions to the fine arts, not only as a collector, but also as an official promoter. [...] He has been a member of the now extinct Comisión Nacional de Bellas Artes; throughout his lengthy participation in parliament he has demonstrated a constant and intelligent concern for plastic culture; he currently presides over the Comisión Municipal de Bellas Artes for the Province of Buenos Aires.³ Miss Santamarina [...] has been able, during her long, unhurried stays in Europe and particularly in Paris, to alternate the frequency of instructive museums with direct knowledge of the contemporary maestro's studios or the heritage of great 19th Century painters conserved by responsible dealers.⁴

With its decidedly French taste, this Galerías Privadas series served as a base for the exhibition dedicated to French sculptor Auguste Rodin, which opened at the Museum on October 23, 1934, including works from private Argentinean collections. In attendance were President Agustín P. Justo and his wife; National Senator and later President of the Comisión Nacional de Bellas Artes, Antonio Santamarina; Argentina's Director de Bellas Artes Nicolás Besio Moreno; President of the Asociación Amigos del Museo Alfredo González Garaño; that organization's Vice President, Rafael Bullrich and, invited especially for the occasion, the ex-President of Brazil, Epitacio Pessoa.

The show comprised eleven sculptures pertaining to Francisco Llobet, twelve sculptures and eighteen drawings that belonged to Antonio Santamarina, and six sculptures and seven drawings from Mercedes

² Augusto da Rocha, "Galerías Privadas", *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, January and February 1934, Volume 1, Year 1, p. 7.

³ Augusto da Rocha, "Galerías Privadas", *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, March 1934, Volume 1, Year 1, p. 7.

⁴ Augusto da Rocha, "Galerías Privadas", *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, June 1934, Volume 1, Year 1, p. 8.

⁵ Mercedes Santamarina Donation. Museo Nacional de Bellas Artes Documentary Archive.

Santamarina's patrimony, among other pieces.

During the three weeks that the exhibition remained open to the public, over four thousand people attended. By way of actions such as these, the Museum stimulated the affluence of visitors and publicized "modern" art history. An illustrated catalog was produced especially for the show and sent to one hundred and seventy-five [para unificar] institutions, museums and libraries in Argentina and abroad.

The series of works purchased by Mercedes Santamarina would be exhibited in the Museum again; in 1962, *El impresionismo francés en las colecciones argentinas* (French Impressionism in Argentinean Collections) was held, in which roughly a third of the pieces pertained to Llobet, Mercedes and Antonio Santamarina. During the '60s and '70s, the Museum received sixty-six works donated by Mercedes Santamarina, nine of which had been created by Rodin. In April 1971, exhibition halls were prepared to exhibit Mercedes Santamarina's donations and the inauguration was attended by Bonifacio del Carril (1911-1994), President of the Asociación Amigos del Museo and Samuel Oliver (1917-2006), the Museum's Director. During the speech presented to officially open the new halls, Oliver expressed his thanks for the donation and stated:

As a vital and selective organism, the Museum needs to incorporate works of art to expand its cultural mission, to improve its own collection and to reinforce what is good with what is the best. Your donation fulfills all of these requisites and therefore marks a highpoint in the life of the Museum.⁵

Antonio Santamarina presided the Comisión Nacional de Cultura de La Plata, he was a founding member of the Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes and he was part of the Asociación Amigos del Arte's Board of Directors, of which he was Vice President from 1933 to 1936, and again from 1937 to 1942. Between 1955 and 1975, he donated one hundred and seven works to the Museum. Seven of these had been created by Rodin.

Throughout the 20th Century, the alliance between private collections, the Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes and those who held the post of Director de Bellas Artes have promoted careful management of Argentina's patrimony. Thanks to the initiative, hard work and commitment on the part of these diverse figures involved in the Museum's history, we can enjoy a large portion of the collections that were given shape in our country and that pertain today to the Museo Nacional de Bellas Artes.

Translation: T. S.

Chronology. Rodin and Bellas Artes: Keys to a Joint History

Ana Inés Giese

1888-1889

The Start of a Friendship

At the end of the 19th century, a youth named Eduardo Schiaffino studying fine arts in Paris discovers the work of Auguste Rodin. His admiration for the artist turns him into a fervent promoter of his work in Argentina. Starting in 1895, by which time he has become the first director of the Museo Nacional de Bellas Artes, a rich epistolary exchange attests to a series of acquisitions and commissions that materialize over the years to come.

1900

The monument to Sarmiento,
"a scandal in bronze"

In 1894, the Argentine state commissions Rodin to create a monument to Sarmiento. The artist devotes himself to studying this national hero's physiognomy and temperament. The bronze - the first commemorative Rodin would execute for the Americas - reaches Buenos Aires in April 1900 and is placed in the Tres de Febrero park, a terrain which was formerly the site of the house of the governor of the province of Buenos Aires Juan Manuel de Rosas. In an atmosphere of patriotic celebration, the inaugural ceremony is held on the national holiday of May 25, with the participation of President Julio A. Roca, amid great civic and military display. Yet the sculpture - which is not well received in certain sectors - sets off a wave of criticisms and complaints, based on the absence of "resemblance" of the statue to the figure it was to represent. Schiaffino assiduously defends Rodin's work, publishing fierce diatribes in the local press. For eight days after its unveiling, the sculpture is guarded by the police.

1908

The Earth and the Moon, in need
of an exhibition site

New exhibition spaces at the Bon Marché on calle Florida are opened. Schiaffino presents the group of works he has acquired in Europe. Yet he doesn't manage to show all the pieces: the marble *The Earth and the Moon* is a complicated one to move, due to its size and

weight. In the exhibition space, Schiaffino settles on hanging a snapshot of the work taken by Jacques-Ernest Bulloz, the official photographer of Rodin's workshop.

1909

A watercolor for the Museum

In October the Argentine collector Ángel Roverano donates to the Museo Nacional de Bellas Artes over a hundred pieces, among them, a female nude Rodin did in watercolor and graphite on paper, titled here *Estudio de desnudo, Mujer desnuda recostada (Femme nue allongée)*.

1910

Rodin, in the Argentine Centennial

During the celebrations for the Centennial of Argentina's May Revolution, on July 2 an Exposición Internacional de Arte is inaugurated in a building alongside the Argentine Pavilion. Featured are envoys from Spain, France, Germany, Belgium, England, Norway, the Netherlands, Italy, Austria, the United States and Chile, and a set of works by local artists. France sends the largest number of works, including fifteen drawings and two sculptures by Rodin: the marble bust of Alexandre Falguière - later purchased by the Bellas Artes Committee with funds from the Centennial Law - and the bronze *La Défense*, bought by María Concepción Güiraldes de Guerrico, widow of the collector José Prudencio, a work she later donates to the Museum. Further evidence of the marked preference among Argentine collectors for the oeuvre of Rodin. In addition, the Plaza del Congreso is inaugurated in May 1910 as part of the celebration. *The Thinker* stays in its original location despite Schiaffino's proposal to move the bronze onto the main stairs of the National Congress. He loses no time in making known his thorough disagreement with the official choice of location.

1911

The Earth and the Moon and The Kiss, in their public premiere

In 1909, Presidente José Figueroa Alcorta signs a decree designating Argentine Pavilion as the sight of the Museo Nacional de Bellas Artes. Opened to the public in September 1911, during the administration of Carlos Zuberbühler, the new space has halls spacious enough to accommodate many pieces that had been organized along Schiaffino's guidelines. *The Earth and the Moon [La Tierra y la Luna]* and *The Kiss [El beso]* are displayed in the sculpture gallery on the ground floor, together with other sculptures and copies the first director of the Museum had acquired on his trip to Europe.

1917

Buenos Aires bids farewell to Rodin

On November 17, Rodin passes away in his residence at Meudon. News of his death deeply stirs the local artistic and academic community, which organizes activities in memory of the French master. The Museum continues to display the pieces Schiaffino acquired in Europe, and it gives the sculptor's work a central place in the permanent galleries.

1933

The Kiss, the outstanding piece in the Museum's new location

In June the Museum opens to the public in its definitive location: the former Pump House in Recoleta. The new display guidelines, established by the director Atilio Chiáppori – not without detractors, including Schiaffino –, aimed to organize the collection according to the trends and artists who embodied "the modern." Rodin acquires a central place in the hall of sculptures: together with *The Earth and the Moon*, *The Kiss* is placed in a straight line with the main entrance to this section. Thus the French artist is presented as the most representative sculptor of his time. Beginning in this year, a series of exhibitions are also programmed which publicly display the major private collections in Buenos Aires. The first of these, *The French School: 19th and 20th Centuries*, is held between October and November in the upper story galleries. Organized by a commission presided over by Alfredo González Garaño and sponsored by the Association of Friends of the Museo Nacional de Bellas Artes, created in 1931, this show gives visibility to the taste in French

art through nearly two hundred paintings, drawings and watercolors by Courbet, Degas, Delacroix, Gauguin, Manet, Monet and Renoir, among other authors. Rodin is represented by six watercolors dedicated to the female nude, all of them from the collections of Antonio Santamarina and his niece Mercedes.

1934

Rodin, the first large exhibition of his oeuvre

After the "Friends of Art", the Amigos del Arte, organized, in 1930, a monographic show of Rodin with pieces owned by Antonio Santamarina, the Museum, in 1934, gathers together for the first time all the works by the sculptor to be found in public and private collections in Argentina. With support from the Friends' Association, loans are arranged of sculptures, drawings, studies and watercolors belonging to various collectors; among them, Francisco Llobet – who first suggested this project, – and Antonio and Mercedes Santamarina, María Güraldes de Guerrico and Matías Errázuriz. Together with the works in the City Government collection, they complete the most exhaustive panorama on Rodin exhibited up to this date. Attending the inauguration of the show are Argentine's then president Agustín P. Justo, his wife, and distinguished figures from politics and culture on the national and international scene. A catalogue is published with commentaries on the sculptor's works and biographical notes by the Museum's secretary, Augusto Da Rocha.

1936

Echoes of a masterpiece: the donation of the study for *The Kiss*

Transferred to the Museum by the Banco Municipal de Préstamos, the city credit bank, this piece belonged to the painter Albert Besnard, a friend of Rodin's. Thought to be a close version of the first he made in plaster, its theme is inspired by a scene planned for inclusion in the sculpture group of *The Gate to Hell*. Unlike the work Rodin gives as a gift to Schiaffino, this terra cotta allows us a direct glimpse of his brilliant modeling skill.

1938

From private setting to public museum

In 1938, the Guerrico Collection enters our national patrimony through the donation made by María Salomé de Guerrico de Lamarca and Mercedes de Guerrico. Within the vast group of over seven hundred pieces from various

European schools of art, but especially French painting, sculpture, and decorative objets d'art, *La Défense* stands out. During the 1930s, this valuable legacy is displayed in one gallery, which at the donors' request, bears the name of their grandfather Manuel, who began the great family collection.

1939

Works by Rodin in French Painting – from David to the present. Oils, Drawings and Watercolors

Between July and August, the Museum once more becomes the stage on which to present French art, in a show sponsored by the governments of France and Argentina. The selection of over three hundred works by the conservator of the Painting Department of the Musée du Louvre, René Huyghe, covers a broad range of schools and masters from the 19th century on, among whom Rodin stands out with three watercolors and a drawing. Both *El beso, estudio* [*The Kiss, study*] and *La Défense* accompany the exhibition.

1942-1949

At Center Stage

In June 1942, the Museum, in an auction of the Galería Witcomb, purchases a bronze by Rodin, *France*, from the collection of Marcelo T. de Alvear.

In 1944, Bellas Artes reopens to the public after having shut its doors for a time due to some building remodeling. The galleries then were organized by national schools and by the most representative donations in the collection, as such the one devoted to modern French art. *The Kiss [El beso]* is located at the center of the area on a high pedestal, surrounded by paintings. In another room is installed the sculpture *The Earth and the Moon*, in a bay that gives it hierarchical prominence, accompanied by Argentine painting and sculpture from the first decades of the 20th century. Years later, changes are made in the museographic design. In a room devoted solely to 19th-century European and Argentine sculpture, pieces are arranged around *The Kiss*, which occupies the center of the space. Rodin arises as the reference point for a generation of Argentine sculptors, such as Arturo Fresco, Lucio Correa Morales, Pedro Zonta Briano, Alberto Lagos, Agustín Riganelli, Hernán Cullen Ayerza and Carlos de la Cárcova, and also Europeans such as Charles Despiau and Rik Wouters.

1950-1956

A room of one's own

In the middle of this decade, Rodin is given his own room. For didactic purposes, *The Earth and the Moon* is shown to reflect an academic phase in the master's oeuvre – both for the smooth modeling of the bodies and for the allegorical origin of the theme –, whereas *The Kiss*, *Study* manifests a baroque tendency, which allows us to discover the distinct facets of his creative journey. Also included are *La Défense*, *France* and *Alexandre Falguière*, pieces that represent a more romantic period. The plaster version of *The Kiss* is placed in the Museum's foyer. As of 1956, the Museum organizes a program of courses, lectures and "studio sessions" with Rodin as one of its chosen artists. Specialists from the national and international scene, among them, Edith Desaleux, from the Musée Rodin in Paris, and the art critics Ernesto B. Rodríguez and Blanca Stábile offer open talks on his life and work.

1960-1969

Balzac, a landmark in the collection

In 1960, Mercedes Santamarina donates to the Museum the *Monumental Head of Balzac* [*Cabeza monumental de Balzac*], a bronze from Rodin's last period of creation, representing one of his most significant works. It is shown to the public for the first time in a special ceremony, accompanied by a set of works by the sculptor loaned by various collectors. Together with *Sarmiento* and *The Thinker*, this key piece turns the Museum, in the words of its director Jorge Romero Brest, into "one of the world's best for Rodin." A figure initially conceived for *The Gate to Hell*, the bronze *Eve* [*Eva*] joins the collection in 1961, bequeathed by Inés Llobet de Gowland, daughter of the collector Francisco Llobet. This piece is presented in the show *Rodin, Bourdelle* mounted at the Museo Nacional de Arte Decorativo in 1964. During this period, a ground floor gallery of Bellas Artes is dedicated to art of the 19th and 20th century, in which works by Rodin and Bourdelle are placed in dialogue with Argentine sculptors such as Rogelio Yrurtia, Alfredo Bigatti, Luis Falcini and José Fioravanti.

1970-1975

New Donations broaden the view toward Rodin

In November 1970, the donation is Mercedes Santamarina is settled. This addition comprises over fifty pieces, many of which correspond to the Impressionist and

Postimpressionist movements, and among them, eight sculptures by Rodin, including *Joven madre en la gruta* [*Young Mother in the Grotto*], *La Danaide*, *Pequeña bañista* [*Small Woman Bather*], *Estudio de manos* [*Study of Hands*] and *Cabeza del dolor* [*Head of Pain*], in addition to two watercolors. Distributed over two galleries – which maintain certain similarities with their former arrangement of the pieces in their donor's house –, they are presented to the public in April of the following year, together with the *Balzac* and an oil by Alfred Sisley previously given to the Museum. Samuel Oliver, then director of Bellas Artes, defines this bequest as a "crowning moment in the life of the Museum."

The 1972 show *El desnudo, siglos XIX y XX* [*The Nude, 19th and 20th Centuries*] exhibits *La Défense* and various bronzes belonging to Antonio Santamarina, which are part of the donation made three years later. In 1974, a Rodin print dedicated to *Victor Hugo* (*two studies*) is donated by Simón Scheimberg and family.

The bronze *The Hand of God* [*La mano de Dios*] is bequeathed by the collector Ivonne Necol de Fourvel Rigolleau in 1975. This same year, Antonio Santamarina, then president of the Academia Nacional de Bellas Artes, makes an exceptional donation including sculptures by Rodin, such as the bronzes *Amor fugit* (and *Lust and Greed* [*La lujuria y la avaricia*]) (displayed in the 1934 Rodin show), a study in plaster of the *Head of Balzac* [*Cabeza de Balzac*] and two studies in terra cotta for *The Burghers of Calais*.

1980-1986

Rodin and an interpretation of the nude toward the end of the 19th century

The *Kiss* and *The Earth and the Moon* are located on the ground floor together with other masterpieces of late-19th-century French painting and sculpture. This new arrangement puts forward a new reading of the genre of the nude.

In 1982, the exhibition *Donación Antonio Santamarina* [*The A.S. Bequest*] displays five works of sculpture by Rodin, and two works on paper *Nude* [*Desnudo*] (drawing) and *The Siren's Toilette* [*La toilette de la sirena*] (graphite, gouache and watercolor), turned over to the Museum in 1975. After a period of refurbishing the galleries for the permanent collection, in 1986 a new exhibition plan is presented for the Santamarina collection, which consists in dividing pieces by their specific characteristics (into painting, sculpture and furniture). In this way the set of works by Rodin, shown in unified

form, achieves its greatest visual impact. Similarly enhanced is the expressive force of the *Balzac*, both for its location and for the dramatic lighting effects it is given. The aim in establishing a museographic continuity with the rest of Rodin's works (and with painters like Degas) is to form one integrated pedagogic circuit, consistent with educational activities, such as lecture series and special guided tours, which address the figure of the sculptor.

1991-1992

Rodin, In and Outside the Museum

In 1991, the exhibition *Regreso al Museo. Obras del Museo enviadas al Japón* [*Return to the Museum: Works from the MNBA Sent to Japan*] includes a selection of pieces by Rodin – part of the museum's holdings, – exhibited for the first time abroad. The following year, the MNBA Friends' Association sponsors a special workshop, *Recreando a Rodin* [*Recreating Rodin*], working with the artist's creative processes through some of the techniques he employed, such as pencil drawing, charcoal, sanguine, pastel, watercolor and modeling in terra cotta.

2001

Rediscovery of a Masterpiece

Rodin en Buenos Aires is the most important exhibition dedicated to the work of the French sculptor in Argentina. Starting from a project launched in 1998 by the Fundación Antorchas, the show connects work between researchers at the Museo Nacional de Bellas Artes, the Musée Rodin of Paris and the Universidad de Buenos Aires, together with French and Argentine curators and conservators. It displays almost a hundred pieces from the collections of Bellas Artes, the Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires and the Musée Rodin. The exhibition is accompanied by a catalogue which analyzes the master's relationship with Argentina. The pieces were studied by art historians, led by Antoinette Le Norman-Romain, a specialist and curator at the Musée Rodin. The plan also involved the first cleaning and restoration of the French works in the collection, directed by two conservation specialists, Antoine Amarger and Benoît Lafay.

Translation: G. R.

Agradecimientos

Exposición

Catálogo

Raúl Aleson
Catherine Chevillot
Milena Gallipoli
Agustina Grinberg
Carolina Moreno
Ivana Quiroga
Patricia del Río

Musée Rodin, París
Museo Nacional de Bellas Artes
de Neuquén

Curadora
Mariana Marchesi

Asistentes
Alejandra Hunter
Trinidad Massone

Museografía
Silvina Echave
Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez,
Ramón Álvarez, Francisco Amatriain,
Gastón Arismendi, Fabián Belmonte,
Cristina Mazza, Lucio O'Donnell,
Pedro Osorio, Franco Pullol,
Leonardo Teruggi.

Investigación
María Florencia Galesio
Paola Melgarejo, Patricia Corsani

Gestión de Colecciones
Mercedes de las Carreras
Bibiana D'Osvaldo, Antonio Facchini,
Fernando Franco, Catalina Leichner,
Natalia Novaro, Jimena Velasco

Documentación y Registro
Paula Casajús
Dora Brucas, Gustavo Cantoni,
Cecilia García

Otros créditos fotográficos
Pág. 127-129 Daniel De Laurentiis
Pág. xx, xx, xx, xx, xx. Copyright Museo Rodin
Pág. XX Biblioteca Nacional de Francia

Posproducción fotográfica
Guillermo Frontalini
Francisco Frontalini

Corrección
María Verna

Preimpresión e impresión
Ofinsumos S.A.

IM Bellas Artes



Amigos del Bellas Artes

Este catálogo fue editado por el Museo
Nacional de Bellas Artes en ocasión de la
exposición *Rodin. Centenario en Bellas Artes*
realizada entre el 28 de noviembre de 2017
y el 25 de febrero de 2018.

Textos
Andrés Duprat
Mariana Marchesi
Patricia Corsani y Paola Melgarejo
Pablo De Monte
Ángel Navarro
Érika Loiácono
María Isabel Baldasarre
María Teresa Constantin
Paula Casajús
Ana Giese

Traducciones
Guillermina Rosenkrantz
Tamara Stuby

Coordinación Editorial
Ezequiel Grimson

Proyecto Gráfico
Alejandro de Ilzarbe

Fotografías de obras exhibidas
Matías lesari

Otros créditos fotográficos
Pág. 127-129 Daniel De Laurentiis
Pág. xx, xx, xx, xx, xx. Copyright Museo Rodin
Pág. XX Biblioteca Nacional de Francia

Ministro de Cultura de la Nación
Pablo Avelluto

Secretario de Patrimonio Cultural
Marcelo Panozzo

Dirección Ejecutiva
Andrés Duprat

Dirección Artística
Mariana Marchesi

Delegación Administrativa y Jurídica
Mariano D'Andrea

Coordinación Ejecutiva
Jorge Pizarro, Ricardo Visentini
Fernando Farina, Ezequiel Grimson

Asuntos Contables
Gustavo Gramis

Investigación
María Florencia Galesio
Ángel M. Navarro, Pablo De Monte,
Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani,
Ana Giese, Verónica Tell, Eleonora Waldmann,
Natalia Pineau, Lucía Acosta, Jorge Manzoni,
Lucía Buchar, Alfonsina Leranoz

Gestión de Colecciones
Mercedes de las Carreras
Antonio Facchini, Jimena Velasco,
Natalia Novaro, Fernando Franco,
Bibiana D'Osvaldo, Carolina Bordón,
Catalina Leichner

Museografía
Silvina Echave
Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez,
Ramón Álvarez, Francisco Amatriain,
Gastón Arismendi, Fabián Belmonte,
Cristina Mazza, Lucio O'Donnell,
Pedro Osorio, Franco Pullol,
Leonardo Teruggi

Documentación y Registro
Paula Casajús
María Rosa Espinoza, Victoria Gaeta,
Cecilia García Gásquez, Silvia Rivara,
Florencia Vallarino, Dora Isabel Brucas

Fotografía
Matías Iesari, Gustavo Cantoni,
Valeria Carbajal Manzi

Publicaciones
Susana Prieto
Alejandro de Ilzarbe
María Verna

Museo Nacional de Bellas Artes

Comunicación
Natalia Bellotto
Esteban Benhabib

Prensa y redes sociales
Ana Quiroga
Bettina Barbieri, Diego Jara

Relaciones Institucionales
Soledad Obaid, Ana Ruvira
María Inés Stefanolo

Educación
Mabel Mayol
Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo Hofman,
Alejandro Benard, Roxana Pruzan,
Marcela Reich, Cecilia Arthagnan,
María Inés Alvarado, Ana Lobeto,
Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra,
Germán Warszatska, Alicia Gabrielli

Biblioteca
Alejandra Grinberg
Agustina Grinberg, Marcelino Medina,
Carolina Moreno, Mónica Alem, Víctor Páez,
Adriana Peters, Pablo Pizzamiglio, Sara Espina

Producción
Samira Raed, Mariano Hernández Ballester

Asistencia de Dirección Ejecutiva
Maru Venanzi
Eugenio Bignone, Mónica Gali,
Augusto Macchi

Asistencia de Dirección Artística
Alejandra Hunter, Trinidad Massone

Asistencia de Delegación
Administrativa y Jurídica
María Blaiñ
Gabriela Raña, Carlos Valenzuela

Departamento administrativo
y recursos humanos
María Florencia Martínez D' Agostino
Elena Sanchez, Mariana Folchi, David García,
Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas,
Daniel Oscasio

Gestión y estudio de visitantes
Natalia Chagra

Ciclo de Cine Bellas Artes
Leonardo D'Espósito

Amigos del Bellas Artes

Sistemas
Ernesto Sequeira
Alejandro Buzzi, Jorge Nocera,
Walter D. Pirola

Infraestructura
Daniel Larrea
Augusto Monroy
Matías Román

Intendencia
Julio Martín Herrera
Diego Herrera, Samuel Leiva,
Daniel Galán, Carlos Cortez,
Jonatan Imperi

Supervisión de salas
Omar Guateck
Karina Mansilla
Rita Díaz

Asistentes de sala
Mónica Cortes, Lucas Cortez,
María Rosa Egaña Curutchet,
Fernando Fernández, Ana María García,
Úrsula Gómez, Julia Jancso,
William Linares Arias, Humberto Rodríguez,
Santa Vargas

Informes y guardarropas
Lorena Gorosito
Mabel Benítez, Irma Echagüe,
Marina Gorosito, Patricia Maidana,
Oscar Oviedo, Oscar Ramírez,
Martín Vergara

Presidenta Honoraria
Nelly Arrieta de Blaquier

Presidente
Julio César Crivelli

Vicepresidente 1ro.
Eduardo C. Grüneisen

Vicepresidente 2do.
Juan Ernesto Cambiaso

Tesorero
Ángel Schindel

Protesorera
Sofía Weil de Speroni

Secretaria
María Irene Herrero

Secretaría de Relaciones Institucionales
e Internacionales
Josefina María Carlés de Blaquier

Prosecretaria
Ximena de Elizalde de Lechère

Vocales
Susana María T. de Bary Pereda
Claudia Caraballo de Quentín
Eduardo José Escasany
Magdalena Grüneisen

María Inés Justo
Nuria Kehayoglu
Carlos José Miguens
Dr. Santiago María Juan Antonio Nicholson
Dra. Cecilia Remiro Valcarcel
Alfredo Pablo Roemmers
Verónica Zoani de Nutting
Adriana Batan de Rocca

Revisores de Cuentas
Valeria Bueno
Fabián Pablo Graña
Jorge Daniel Ortiz

Directora Ejecutiva
Fiona White

Directora de la Carrera Corta
de Historia del Arte y Cursos
Susana Smulevici

Coordinador Operativo
de Educación y Extensión Cultural
Mariano Gilmore

Literatura
Mariana Sandez

Socios
Elena Bruchez

Socios y RR.PP.
Teodelina Basavilbaso

Coordinación de Comunicación
Fantasy Comunicación

Diseño gráfico y digital
Pablo H. Barbieri

Prensa
Carmen María Ramos

Coordinadora de Administración / RR. HH.
Nadia Kettmayer

Tesorero
Jorge Mastromarino

Pago a Proveedores
Carolina Mastromarino

Librería
Adrián Sánchez y Gustavo Merino

Recepción e Informes
Jesica Edith Henri, Laura Mastromarino,
María Paz Molinari, Marina Moreso Cascales
y Noelia Rondina

Auditorio
Daniel Caccia y Juan José Peralta

Cine Boletería
Marcelo Arzamendia

Mantenimiento
Héctor Monzón
Oscar Rindel



Amigos del Bellas Artes



ΠΠ Bellas Artes