

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Sanson Portella
Rosangela de Jesus Silva

Oitocentos

Tomo IV

O Ateliê do Artista

Rio de Janeiro
CEFET/RJ
2017

Realização da Publicação

CEFET/RJ
UFRRJ
UNILA
Museu da República/RJ

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Sanson Portella
Rosangela de Jesus Silva

Projeto Gráfico e Editoração

Luiz Henrique Pereira Peixoto

Imagem da Capa

“Ant. Parreiras e seus modelos no atelier em Paris”.
Fotografia pertencente ao álbum de Moysés Nogueira da Silva, Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. Acervo da Fundação Bibliotheca Nacional, Rio de Janeiro

Editoras

CEFET/RJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no IV Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

700 Oitocentos - Tomo IV: O Ateliê do Artista. Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi,
039 Isabel Sanson Portella, Rosangela de Jesus Silva (organizadores).– Rio de Janeiro:
CEFET/RJ, 2017. II.
346 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-012-9

1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Ateliê. 4. Arte – História. I. Valle, Arthur. II.
Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel Sanson. IV. Silva, Rosangela de Jesus. V. Título.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7068-012-9





Retratos de atelier entre Europa y América

María Isabel Baldasarre ¹

Hacia mediados del siglo XIX, la posibilidad de multiplicar la fotografía a partir de las impresiones en papel transformó de modo radical el contacto con la apariencia de personajes famosos. Si antes los hombres y mujeres célebres eran solo limitadamente conocidos en sus fisonomías y corporalidad distintivas, la reproducción y posibilidad de la circulación de la fotografía contribuyó a la accesibilidad de estos repertorios y a la construcción de una “cultura de la celebridad” sobre todo entre los emergentes sectores medios urbanos.² Muchos fotógrafos se dedicaron a producir *cartes de visite* de políticos, nobles, cantantes de ópera, actores, periodistas en la búsqueda de satisfacer una nueva y masiva demanda orientada a la posesión –y la eventual colección– de estos rostros notables. Muchas de estas imágenes circularon individualmente y otras formaron parte de galerías, concebidas por los propios fotógrafos o por editores o escritores que sumaban registros biográficos de los personajes.

Dentro de este proceso se idearon emprendimientos con el propósito de satisfacer consumos más específicos y que a la vez eran testimonio de un sistema artístico que se profesionalizaba cada día más. Concretamente nos referimos a aquellos proyectos desarrollados por fotógrafos que, en las últimas décadas del siglo XIX, se dedicaron a retratar a los artistas en sus ateliers. Las dificultades técnicas que hacían tan compleja

¹ CONICET-Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina.

² HARGREAVES, Roger. Putting Faces to the Names: Social and Celebrity Portrait Photography. HAMILTON, Peter & HARGREAVES, Roger. *The Beautiful and the Damned. The creation of identity in the Nineteenth Century Photography*. London: Lund Humphries-National Portrait Gallery, 2001, pp. 17-55.

la realización de fotografías en interiores fueron disipándose en la década de 1860, y en 1870 ésta se generalizó. Si los retratos *in-situ* fueron favorecidos por la posibilidad de sacar los equipos de los estudios para trasladarlos a las residencias, hubo otro componente previo que tuvo que ver específicamente con el “mundo del arte”. Nos referimos a la sacralización del atelier como un “lugar de culto”, asociado indisolublemente a los procesos creativos de quien lo ocupaba tal como comenzó a suceder a partir del Romanticismo.³ Así, el taller se volvió un objeto de deseo para la pintura, para la fotografía y también para la literatura contemporánea: un lugar misterioso en el que el visitante podía detenerse no sólo en la figura del artista, sino en los incontables mundos que se abrían a partir de los objetos, naturales y artificiales, allí reunidos.

Como sostiene Rachel Esner, la figura del artista y su entorno de trabajo fueron objetos de atracción desde tiempos inmemoriales, pero fue a partir de las posibilidades técnicas de la prensa ilustrada que se logró volver visual y hacer accesibles estos sujetos y sus recintos “íntimos”.⁴ Ya hacia 1850, se desarrollaron en Francia los llamados “reportajes de atelier”, suerte de “subgénero” periodístico inaugurado por la célebre *L'Illustration* y continuado en las décadas siguientes por *L'Artiste* y *Le Monde illustré* y hacia 1880 por la *Revue illustrée*.⁵ Las imágenes que acompañaban estos artículos respondían a esa avidez por conocer cómo vivían y trabajan los artistas, y en ellas se corporizaron muchos de los tópicos que los propios protagonistas tenían respecto de lo que debía ser un personaje abocado por entero a la práctica del arte. Estos reportajes ilustrados se autonomizarán al punto de volverse emprendimientos en sí mismos, como los que llevaron adelante, casi simultáneamente, en Inglaterra y en Francia, Joseph Parkin Mayall y Edmond Benard, respectivamente.

En 1883, el fotógrafo proveniente de Brighton Joseph Mayall (1839-1906), ya ha establecido su estudio en Oxford Street, Londres. Al año siguiente publicó *Artists at home*, una colección de grabados realizados a partir de fotografías de talleres de veinticuatro artistas pertenecientes a la Royal Academy acompañados por una breve descripción biográfica.⁶ Tal como sostienen varios autores que se ocuparon de analizar la producción de este género de imágenes en Francia, el emprendimiento de Mayall fue responsable de fijar una tipología sobre las escenas de atelier que sería replicada por proyectos posteriores. En este corpus, los artistas aparecen serios, reconcentrados y es significativa la ausencia de la vestimenta de trabajo incluso en labores que se suponen sucias como la escultura. [Figura 1] Los retratos están, en su gran mayoría, vestidos con ropa mundana que apunta a señalar tanto el estatus social alcanzado como el carácter “liberal” de la producción realizada. Es también la indumentaria la que afirma el diálogo de pares que se establece con el cliente que se presenta en el estudio para hacerse pintar su retrato o ver la obra que el artista tiene allí exhibida. Es en este senti-

3 JUNOD, Philippe. *L'atelier comme autoportrait*. GRIENER, Pascal Griener & SCHNEEMANN, Peter J. *Kunstler-bilder. Images de l'artiste*. Bern: Peter Lang, 1998.

4 ESNER, Rachel. *Nos artistes chez eux. L'image des artistes dans la presse illustrée*. BONNET, Alain & JAGOT, Hélène (dir.) *L'artiste en représentation: Images des artistes dans l'art du XIXe siècle*. Lyon: Fage Éditions, 2013.

5 Sobre los primeros reportajes de artistas producidos en *L'Illustration*, cf. ESNER, Rachel. *In the Artist's Studio with L'Illustration*. *RIHA Journal*, 0069, 18 March 2013.

6 Para un análisis descriptivo sobre este proyecto, cf. MILK, Joanna. *Artists at home. Artifice and Presence* <https://www.courtauld.ac.uk/researchforum/projects/collecting-collections/documents/ArtistsatHome.pdf> Acceso Junio de 2015

do que podemos interpretar estas fotografías como elementos de promoción con miras a conseguir más encargos. En ellas, sus protagonistas emulan el gesto de pintar u hojear un libro o simplemente posan para la cámara rodeados de sus obras, de sus modelos y de sus materiales de trabajo explícitamente dispuestos para lograr un efecto de visibilidad “total”. El escultor se muestra con sus ropas impecables, el pintor en la acción de retocar un imposible óleo ya enmarcado. El carácter de *mise en scène* de estas imágenes fue ya registrado en las primeras reseñas críticas, que las culpaban, precisamente, de su artificiosidad.⁷

Muchos de estos rasgos ya observados para Mayall reaparecen en la serie más extensa de casi doscientos artistas atribuida a Edmond Bénard (1838-1907), denominada *Artistes chez eux* y datada entre mediados de la década de 1880 y comienzos de la siguiente. Este proyecto editorial ha sido origen de un estudio reciente, en que –como bien sostienen los autores– el atelier se ha transformado claramente en un lugar de artificio.⁸

[Figura 2] La selección de Bénard también se orientaba a artistas reputados por ser expositores frecuentes en el Salón y sus fotografías develan claramente su cualidad de constructo. Nuevamente, los espacios que aparecen fotografiados sobresalen más que como un lugar de encuentro y camaradería entre pares como sitios o: de trabajo del artista en solitario –de reflexión y de realización de la propia obra– o de reunión con clientes y comitentes. Y en este sentido, que no debemos olvidar el estatus híbrido que tuvo el atelier en la Europa de fin del siglo como un sitio que se abre al público para comercializar las obras. Es decir, el atelier no es representado en tanto ámbito de distracción o vida de bohemia sino como lugar específico de producción. Un universo



7 Joanna Milk reseña las críticas de *The Art Journal*, dónde se destaca que no mostraban los artistas “realmente” en sus casas.

8 WAT, Peter & DELANTOUR, Jérôme. *Portrait d'atelier. Un album de photographies fin de siècle*. Grenoble: INHA-Université Stendhal, 2013. Una compilación anterior de gran parte de las fotografías de Mayall y las de Bénard (atribuidas a Giraudon) es: HABOLDT & CO. *Portrait de l'artiste. Images des peintres 1600-1890*. Paris, 1991-1992.



Figura 1 - Joseph Parkin Mayall (1839-1906): *William Calder Marshall R. A.* Fonte: **Artists at Home**, 1884, fotografo, 215 cm x 166 cm, London, National Portrait Gallery.

en dónde se muestran, generalmente con el criterio de *horror vacui* tan habitual en la visualidad decimonónica, los objetos de la gran enciclopedia que da origen al trabajo “arqueológico” del artista, fundamental si pensamos que muchos de ellos son pintores de historia u orientalistas; y también como “museos particulares” que exhiben un repertorio de los resultados alcanzados. Sin embargo, aparecen

Figura 2 - Edmond Bénard (1838-1907): *Atelier de Charles Lacroix*. Fonte: **Ateliers d'artiste, 1880-1910**, fotografía, 27 x 35 cm, Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet.

aquí otros tópicos: los llamados *coin de atelier* o retratos *in abstencia*,⁹ aquellos en que el artista interactúa con otras personas (modelos, clientes, amigos, alumnos) incluso transformando al taller en un sitio de enseñanza, un pequeño porcentaje de retratos de artista mujeres y otros dónde el rol de artista convive con el de *pater familias*, como afirmando la compatibilidad de ambas funciones, asociación que observaremos de modo recurrente en el caso de los retratos de sudamericanos.

Estas imágenes apuntaban a ser comercializadas en álbumes, aunque su circulación más amplia fue a través de la lujosa publicación bimensual *Revue illustrée* acompañando una serie de artículos de visitas a talleres que se continuaron unos a otros hacia fines de la década de 1880.

Deberemos esperar hasta los últimos años del siglo para asistir a un emprendimiento que intentó comunicar mayor naturalidad en las poses y actitudes de los retratados. Nos referimos a la galería de personajes *Nos contemporains chez eux* llevada adelante por el fotógrafo Dornac (Paul Marsan) (1858-1941) entre los últimos decenios del siglo XIX y los primeros del XX.¹⁰ Al igual que el proyecto de Bénard, la principal circulación de estas imágenes fue a través de la prensa ilustrada.¹¹ La serie no estuvo

abocada exclusivamente a los artistas plásticos, incluyendo políticos, escritores, científicos, periodistas y actores, aunque pintores y escultores fueron una presencia muy significativa en ella.¹² Aquí, a partir del recurso del *close-up* el fotógrafo buscó transmitir una mayor intimidad y organicidad entre el fotografiado y su obra, resignando a ese efecto panorámico o total que lograban las fotografías de Mayall o Bénard. Lo que se acentúa es el vínculo vital del artista con su obra, la que por otra parte muchas veces aparece sólo visible en fragmentos. [Figura 3] Y si algunas imágenes todavía conservan algo de artificiosidad en el modo en



Figura 3 - Dornac (1858-1941): *Auguste Renoir*. Fotografía, 19,5 cm. Fonte: *Nos contemporains chez eux*, 1887, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie. <http://gallica.bnf.fr/>

que se ostentan las herramientas (cf. la fotografía de Léon Lhermitte) o en que se posa como un *dandy* (como por ejemplo del ilustrador y litógrafo Jules Chéret), otras privilegian un efecto de verosimilitud, cómo si el fotógrafo hubiera irrumpido en el taller sin aviso, en medio de la labor o descanso del artista. Así aparece el escultor Emmanuel Fremiet sosteniendo un pequeño boceto, Renoir en un momento de meditación o reposo o Albert Benard con su delantal manchado de pintura y un trapo

9 Llamados también "atelier sans maître" fueron un género recurrente en la pintura del siglo XIX, vinculados con la práctica de la pintura de naturalezas muertas aunque ampliando este género, cf. LESEC, Cédric. *Le coin d'atelier ou le portrait absent*. *La revue du Musée d'Orsay*. Paris, n° 51, printemps 2011, pp. 44-53.

10 El trabajo más extenso que hemos hallado al respecto es la tesis de MALLARD, Marie. *Etude de la série de Dornac "Nos contemporains chez eux" 1887-1917. Personnalités et espaces de représentation*. Paris: Université de Paris IV, Sorbonne, 1999. La autora profundiza respecto las condiciones materiales y contextuales del trabajo de Dornac y la identificación de los protagonistas de las imágenes.

11 Las imágenes aparecieron en *Le Monde illustré*, *La Revue Encyclopédique* y *L'illustration*, tanto acompañando artículos como en solitario con un mero epígrafe.

12 De acuerdo a Mallard, los artistas y hombres de letras representan 2/3 de la selección total de retratados.

tirado sobre una escalera, elementos impensados en las cuidadas composiciones que observamos sólo unas décadas antes. Precisamente, lo que hay aquí es un énfasis en la materialidad de la pintura y una reivindicación del carácter corporal y del gesto como signos de validez del arte moderno.

América Latina: los casos de Argentina y México

En ambientes artísticos menos formalizados como el argentino, las imágenes del atelier fueron funcionales a propósitos diferentes a los que un sistema artístico consolidado, como el parisino o londinense, podían habilitar. Es otras palabras, no existía en la Argentina una tradición de autorretratos o retratos de artistas comparable con el extenso repertorio de panteones pictóricos con que contaba Francia ya para mediados del siglo XIX. La profesión de artista era una ocupación más nueva y menos conocida, sin embargo, si bien no pudimos identificar series o galerías de pintores y escultores como las que analizamos para el caso europeo, la recurrencia de los retratos de artistas en la prensa ilustrada que proliferó entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX también remite a esta atracción por conocer a los creadores y a sus lugares de trabajo.¹³

Por ejemplo, observemos cómo el pintor Ernesto de la Cárcova (1867-1927) fue retratado por la revista ilustrada *Buenos Aires* en 1895.¹⁴ [Figura 4] Sentado, vistiendo su delantal de trabajo, con las piernas cruzadas, los pinceles en la mano, la cabeza ladeada y una sonrisa en los labios, el artista posaba delante de *Sin pan y sin trabajo*, el cuadro más celebrado por la crítica en la segunda Exposición del Ateneo organizada el año anterior y aquel que definitivamente había sellado su carrera de artista.¹⁵ De la Cárcova aparecía retratado con los atributos directamente asociados a su condición de pintor. Sin embargo, no se lo mostraba involucrado en la realización del cuadro, sucio o cansado por el trabajo, sino que aparecía en su faz contemplativa, como aquel que detiene su labor para reflexionar y que por ende dedicar igual tiempo a cultivar las tareas del espíritu que las del oficio y la técnica. La imagen coincide por otra parte con el modo en que los colegas referirían a De la Cárcova como “el más distinguido de todos los artis-

Figura 4 - L. Garrido: *Nuestros pintores. Ernesto de la Cárcova*, Buenos Aires. **Revista Semanal Ilustrada**, 8 de diciembre de 1895, Buenos Aires, Foto: Verónica Tell.



13 Hemos avanzado en el análisis de la imagen de los artistas argentinos que circuló en la prensa en los siguientes artículos: BALDASARRE, María Isabel. La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada. MALOSETTI COSTA, Laura & GENÉ, Marcela (comp.) **Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires**. Buenos Aires: Edhasa, 2009, pp. 47-80 y BALDASARRE, María Isabel. Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos del siglo XX. **Separata**. Rosario, a. XI, n° 16, octubre de 2011, pp. 21-32.

14 *Nuestros pintores. Ernesto de la Cárcova*. Buenos Aires. **Revista semanal ilustrada**. Buenos Aires, 8 de diciembre de 1895 p. 5.

15 Cf. MALOSETTI COSTA, Laura. **Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 302-312.

tas de su generación, el más aristócrata y el menos bohemio”.¹⁶

También el retrato de otro de los artistas de su generación, Pío Collivadino (1869-1945), aparecido en *La Ilustración Sud-Americana* de 1899 establecía una relación directa entre obra y artista.¹⁷ Pío, entonces becario del gobierno,¹⁸ se encontraba en su estudio de Roma acompañado por el corresponsal de *El Diario*, uno de los principales periódicos políticos publicados entonces en la Argentina. Sentado de perfil, mirando a su visitante, el artista llevaba su delantal de trabajo. Sostenía un pincel en la mano derecha y la paleta y un manojo de pinceles en la izquierda. A diferencia de De la Cárcova, Pío había elegido representarse en acción. Sin embargo, el artificio de la pose era aquí incluso más evidente. El cuadro –*Via Appia*– estaba visiblemente terminado y con marco, pero Collivadino fingía estar próximo a dar una pincelada mientras asume la tarea docente de explicar a su visitante, su nexo con Buenos Aires, el derrotero de la obra que acaba de terminar.¹⁹ Retratos como éste que mostraban a los artistas en sus estadías europeas, apuntaban también a legitimar ante el público y el Estado argentino la productividad de aquello que habían ido a realizar al viejo mundo. En el archivo Collivadino existen muchas de estas fotos, y también varias otras en las que el artista se retratado disfrazado, posando divertido con sus amigos, en las fiestas y mascaradas por las que fue famoso entre sus colegas sudamericanos e italianos. Sin embargo, estas imágenes tuvieron menos lugar en la prensa contemporánea y cuándo circularon, (por ejemplo en un artículo de Rafael Simbóli publicado por *Caras y Caretas* hacia fines de 1913) la carrera del artista ya estaba totalmente afianzada a partir de su actuación como Director de la Academia de Bellas Artes. De modo similar, en *La Ilustración Sud-Americana* de 1894 el dibujante Carlos Clerice también se encuentra sentado, observando una revista en actitud meditativa, dentro de un cuarto que, tal como permite observar el estratégico espejo ubicado sobre la chimenea, está enteramente cubierto por fotografías, dibujos, yesos y pequeñas telas, como para ratificar visualmente aquello que sostiene la crónica: que tanto él como su hermano músico “no perdieron sus noches en estúpidas parrandas y conversaciones de café, sino que se las pasaron en vela trabajando”.²⁰

Si en los casos europeos sabemos que estos ciclos de imágenes fueron concebidas por fotógrafos que buscaron vender sus series, tenemos menos certeza sobre la autoría de las imágenes que se publicaron en la prensa de Buenos Aires. Cómo sucede habitualmente con la utilización de clichés fotográficos en este período, éstos no tienen marcas de autoría. Sabemos que publicaciones como el semanario ilustrado de circulación masiva *Caras y Caretas* tenía un equipo de fotógrafos que eran enviados a las locaciones para cubrir reportajes de actualidad. Sin embargo, creemos que en el caso de las imágenes de los artistas en sus talleres europeos eran ellos mismos los que

16 Idem, p. 319.

17 El pintor Collivadino. *La Ilustración Sud-Americana*. Buenos Aires, a. 7, n. 159, 1 de agosto de 1899, p. 253.

18 Para el derrotero europeo de Collivadino, cf. la exhaustiva reconstrucción de MALOSETTI COSTA, Laura. *Collivadino*. Buenos Aires: El Ateneo, 2006, pp. 47-67, la fotografía aquí analizada es reproducida en la p. 58.

19 Años después una imagen similar con el artista frente a su pintura *Caín*, ahora en compañía de su modelo, fue reproducida por *Caras y Caretas*. Buenos Aires, a. 6, n. 228, 14 de febrero de 1903.

20 MARTEL, Julián. Justino y Carlos Clerice. *La Ilustración Sud-Americana*. Buenos Aires, a. 2, n. 41, 1 de septiembre de 1894, pp. 390-391.

hacían retratar con un fotógrafo local para publicitarse en Buenos Aires. Podemos sostener este mecanismo con certeza para el caso de Martín Malharro (1865-1911), quien envía una imagen a su amigo el periodista Francisco Grandmontagne desde París, a manera de un recuerdo afectuoso pero también para hacer patente la labor realizada en el viejo mundo.²¹ [Figura 5] Si bien Malharro había viajado sin financiación estatal, también recurre a la estrategia de representarse en su taller parisino repleto no sólo de yesos y bocetos sino de cuadros terminados. Frecuente colaborador de *Caras y Caretas*, fue seguro Grandmontagne quien cedió la foto a la revista apareciendo en sus páginas al mes siguiente de haber sido enviada. Sobre el costado derecho de la escena se muestra una tela en plena realización, mientras se reserva un lugar de privilegio para su pintura *El Corsario La Argentina*, expuesta y recibida elogiosamente por la crítica en la Exposición del Ateneo de 1894, como aquella que había catapultado su fama de artista.²² Malharro aparece con delantal, detrás de un atril, mirando fija y seriamente a la cámara. Sobresalen sus tupidos bigotes, que se convertirán en una de sus marcas distintivas, mientras su gesto transmite una fuerza algo adusta, opuesta a la delicadeza de la pose elegida por De la Cárcova. De hecho, el epígrafe de la foto destacaba que: “Malharro emigró de Buenos Aires, librado a su propio esfuerzo, sin subvenciones de ningún género, ni otra fuerza monetaria propia que los francos justos para vivir el primer día”.



Figura 5 - Martín Malharro, París, Julio 1º de 1899, fotografía. Buenos Aires, Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación.

Otra faceta que es frecuente encontrar en las fotografías de artistas de este período es la de maestros. En 1902, se publica en *La Ilustración Sud-Americana* un extenso artículo titulado “El arte en Buenos Aires” acompañado por vistas de talleres de artistas.²³ En ellas se observa a figuras entonces centrales en el campo artístico de Buenos Aires, Eduardo Sívori (1847-1918), Ángel Della Valle (1852-1903) y el italiano Francesco Parisi, ejerciendo la labor docente, en los tres casos para un público exclusivamente femenino. Mientras Parisi aparece mezclado entre sus alumnas que dibujan a una modelo vestida, en los casos de Sívori y Della Valle se acentúa su posición en tanto autoridades artísticas. De hecho, las alumnas de Della Valle se encontraban realizando una copia de un fragmento (Indio con cruz) del cuadro más famoso del pintor: *La*

21 La foto perteneciente al Departamento de Documentos Fotográficos del Archivo General de la Nación está dedicada: “A Francisco Grandmontagne: Admirador de tu labor y de tu talento te dedica este recuerdo. Martín A. Malharro. París, Julio 1º de 1899” en el reverso lleva el sello “Archivo Caras y Caretas”.

22 Los artistas argentinos en Europa. Martín A. Malharro en su estudio en París. *Caras y Caretas*. Buenos Aires, a. 2, n. 47, 26 de agosto de 1899. Para la recepción de la obra en el marco del Ateneo, cf. SCHIAFFINO, Eduardo. *La pintura y la escultura en la Argentina*. Buenos Aires: Edición del autor, 1933, p. 377.

23 EXELSIOR. El arte en Buenos Aires. *La Ilustración Sud-Americana*. Buenos Aires, a. 10, n. 240, 30 de diciembre de 1902, pp. 380-381.

vuelta del malón.²⁴ Nuevamente era la obra canónica de Della Valle, expuesta en varias oportunidades con éxito de crítica y público,²⁵ la que era aludida aquí gracias a su utilidad como modelo para la educación artística. El artista, de traje, aparece sentado delante del trabajo de una de las estudiantes y simula una corrección con su dedo en alto. Sívori parece asumir una labor aún más activa, interviniendo directamente con el lápiz en el dibujo de su alumna. Se presenta con la silueta característica de sus últimos tiempos: larga barba blanca, pequeños anteojos redondos, traje con un lazo al cuello, a lo que se agrega aquí un gorro sobre su cabeza. Este tipo de sombrero, generalmente reservado a la vida íntima, resultaba aquí un elemento vistoso o excéntrico, habilitado a la vida pública en tanto el que lo portaba era un artista.

Si los artistas debieron negociar cuidadosamente su identidad y el modo en que eran mostrados por sus retratos de atelier, este proceso fue aún más complejo en el caso de las artistas mujeres. Para entonces, era muy infrecuente la catalogación de las mujeres como artistas profesionales a pesar de que fueran muchas las practicantes de dibujo y pintura en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y en las academias privadas comandadas por hombres. Y, en este contexto, el retrato en el taller fue eficaz para poner en acto la concordancia o no de sus roles de artista con las expectativas puestas en su género. Para aquellas que se dedicaron a la pintura, su apariencia alternará entre la dama de sociedad tradicional y la mujer-artista a la que se le permite otro tipo de licencias en el vestir, en la pose, y en la relación con los objetos que la rodean. Por ejemplo, los artículos sobre Ana de Carrié y la joven discípula de Francesco Parisi Ana Limendoux aparecidos en *La Ilustración Sud-Americana*, en 1905 y 1906 respectivamente, sobresalen por su divergencia. La “futura artista” Limendoux está en acción, sentada pintando, porta un delantal hasta los tobillos e incluso su pie desnudo sostiene una paleta apoyada en el suelo.²⁶ Por el contrario, Carrié ratifica su condición de señora de sociedad, estaba casada con el entonces cónsul argentino en Holanda y se exhibe en su taller parada frente a sus retratos pero conserva todas las reglas del decoro que se esperan de una matrona finisecular.²⁷

Lola Mora (1867-1936), sin duda la artista más célebre en los albores del siglo XX –y además escultora– presenta un caso paradigmático en tanto se propuso y logró con éxito un objetivo nada frecuente para este momento: vivir de la escultura.²⁸ Así, en todas sus fotografías que se hizo tomar hacia comienzos del siglo, Lola parece ser consciente de la necesidad de negociar una identidad, de algún modo haciéndose cargo de los estereotipos sociales que su figura ponía en cuestión. En los retratos realizados en Roma, ciudad en la que vivió en forma alternada con Buenos Aires entre 1897 y 1914, Lola aparece de forma casi idéntica con dos atuendos bien diferentes que aludían a su doble cariz de artista-escultora y de dama refinada.²⁹ La repetición

24 Cf. DE URGELL, Guiomar. **Ángel Della Valle**. Buenos Aires: FIAAR, 1990, n. 109 del catálogo razonado.

25 Cf. MALOSETTI COSTA. **Los primeros modernos**. op. cit, pp. 264-276.

26 Una futura pintora argentina. La señorita Ana Limendoux. *La Ilustración Sud-Americana*. Buenos Aires, a. 13, n. 290, 30 de enero de 1905, pp. 29-30.

27 Los cuadros de la Sra. Ana de Carrié. *La Ilustración Sud-Americana*. Buenos Aires, a. 14, n. 330, 30 de septiembre de 1906, p. 295.

28 Cf. CORSANI, Patricia. Ser escultora en Buenos Aires a comienzos del siglo XX. El caso de Lola Mora. *Avances*. Córdoba, n° 7, 2003-2004, pp. 53-67.

29 Ambas fotografías fueron realizadas por F. Felicetti y se encuentran en el Departamento de Documentos Fotográ-

de la pose, el peinado y la mirada, algo más risueña en su imagen con el delantal y el birrete, parecían querer paliar el conflicto entre las nociones de feminidad y las expectativas profesionales que seguramente aquejaron a Lola como a muchas de sus contemporáneas que entonces se formaban en Europa.³⁰ Es decir, la escultora debió lidiar permanentemente con los comentarios que decían que la suya no era una ocupación propiamente femenina, pero también acallar la maledicencia que afirmaba que no era ella quién realizaba las esculturas. Así, pocos años más tarde, cuándo era la autoría de su obra más famosa la que debía enfatizarse, la *Fuente de las Nereidas*, la solución elegida fue posar públicamente en el obrador con su vestimenta de trabajo, “actuando” la tarea de dar toques de cincel a la pieza para otorgarle su *fini* particular.³¹ [Figura 6] Lola había apuntado a triunfar como artista profesional dentro un gran género, la escultura monumental, no asociado entonces con “las artes femeninas”. Si bien las enormes piezas en mármol estaban basadas en piezas de menor tamaño en arcilla y el trabajo grueso de devastado era realizado por artesanos calificados, Lola reafirmaba su concreto involucramiento en la ejecución a través de este gesto. Y en una especie de círculo vicioso, estas fotos que reivindicaban su labor fueron observadas como una especie de fenómeno o constituyeron el fermento para burlarse nuevamente de su escasa feminidad.³²

En Argentina, la presencia de reportajes de atelier y visitas a casas de los artistas continuará en las primeras décadas del siglo XX, teniendo como uno de sus foros principales la lujosa revista *Plus Ultra*, publicación que poseía una sección más o menos estable que apuntaba a hacer una presentación en sociedad de un escultor o pintor argentino. La selección de personajes que se configura a partir de estas crónicas responde, en gran parte, a quienes entonces poseían cierto renombre por la venta de sus obras o los artistas tradicionales que gozaban de fama ya asentada en el siglo XIX. Por ejemplo, el perfil tradicional de De la Cárcova asociado a su rol fundamental como el más refinado de los “precursores” en la formación de un arte argentino está denotado por el retrato de su rostro casi a página entera que lo muestra meditativo y muy elegante. Esta idea termina de completarse con otras dos fotografías: una donde se lo ve con el mismo traje impecable pero ahora posando cerca de un caballete con



Figura 6 - Lola Mora en el taller (sobre caballo de la Fuente de las Nereidas), 1903, fotografía. Buenos Aires, Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación

ficos del Archivo General de la Nación. Si bien no están datadas, por la apariencia de Lola suponemos fueron tomadas hacia 1900.

30 Cf. BORZELLO, Frances. *Seing ourselves. Women's self-portraits*. New York: Harry N. Abrams, 1998, p. 114.

31 Lola Mora en el taller (sobre caballo de la Fuente de las Nereidas), 1903, Departamento de Documentos Fotográficos del Archivo General de la Nación.

32 Cf. las burlas de *Caras y Caretas* y la caricatura de Cao de 1903, citadas por CORSANI. op. cit., p. 60.

su paleta y pincel en mano mirando a su modelo que aparece de espaldas en primer plano, y otra que muestra el hall de su estudio vacío de personas pero lleno de todas las comodidades y lujos de cualquier interior opulento de la época. Las imágenes ratifican este lugar del artista hacia el fin del siglo, aquel que se ha alejado de la pintura de denuncia social para cultivar la práctica del retrato de mujeres refinadas; el taller es entonces el ámbito ideal y adecuado para recibirlas.

Figura 7 - Víctor Andrés: *Nuestros pintores. Cesáreo Bernaldo de Quirós. Plus Ultra*. Buenos Aires, a. 3, n. 27, julio de 1918. Foto: María Isabel Baldasarre.



“Estamos en uno de los pabellones de Palermo, próximo al Rosedal, donde Quirós ha instalado últimamente su taller de pintura”, comienza otro artículo de 1918, para continuar “El ambiente que nos rodea, es excepcionalmente agradable: muebles de línea severa, sillones tapizados, antigüedades, pequeños objetos artísticos que denotan selección y buen gusto.”³³ No se trata de una crónica de una casa de la elite, de esas que abundaban en las páginas de la misma revista, pero se le parece mucho. El esmero y lujo con el que el pintor, Cesáreo Bernaldo de Quirós, (1879-1968) ha dispuesto el mobiliario y la decoración han transformado completamente el aspecto “industrial” del Pabellón Argentino siendo exitosa su homologación con un interior suntuoso. [Figura 7] Es evidente la reputación de la que goza el artista y cómo este lustre se resume en los objetos, como el candelabro y el gran sahumador de plata, que se destacan en primer término en la fotografía que lo representa pintando a su modelo. Desnuda de espaldas, con un mantón español cubriéndola parcialmente, es una de las pocas, sino la única, imagen de una modelo que aparece sin ropas en las fotografías de la prensa de entonces. Quizás era una forma velada de aludir a la fama de seductor del artista. Con un último resabio de juventud en su rostro, aplomado, seguro de sí mismo, así lo muestra el retrato que corona el artículo. La elegancia de su traje es impactante. La camisa perfecta deja adivinar los gemelos y las manos se juntan en un ademán refinado que es realizado por un gran anillo. Es, sin

duda, el prototipo del artista burgués que practica una vida lujosa y opulenta y que gusta vestir con esmero. Heredero de cierta distinción decimonónica, pero a tono con los nuevos tiempos que corren, Quirós está atento a la ubicación comercial de su obra. Y todo este éxito económico es comunicado de modo patente por el boato de su atelier.

Hasta dónde hemos investigado, el caso mexicano presenta muchos puntos en común con lo señalado para la

33 ANDRÉS, Víctor. *Nuestros pintores. Cesáreo Bernaldo de Quirós. Plus Ultra*. Buenos Aires, a. 3, n. 27, julio de 1918, s/p.

Argentina y queda aún pendiente un relevamiento mayor para comprobar hasta qué punto y con qué características la práctica de los retratos de atelier se continuó a lo largo del siglo XX. Por ejemplo, la publicación ilustrada *Arte y Letras* (1904-1914) revista editada en los primeros años del siglo XX y que emula de cerca el modelo propuesto por *L'illustration* francesa, seguido a su vez por *La Ilustración Sud-Americana*, presenta en sus fotografías muchos puntos de encuentro con las tomas europeas de la década de 1880 en el modo en que retrata a los creadores en su taller y cómo se asocia su personalidad artística con los objetos que lo rodean. Por ejemplo, un profuso reportaje al pintor catalán Antonio Fabrés (1854 -1936) en 1905, quien había llegado a México unos años antes con el propósito de renovar las clases de dibujo y pintura en la Academia,³⁴ [Figura 8] se convierte en el correlato visual de la tarea que el pintor ejercía desde sus claustros de San Carlos. Si como señala Fausto Ramírez, Fabrés asignaba una importancia capital en “su método de enseñanza a los trajes de época [...] muy dentro de la línea nostálgica y exotista, a la manera de Meissonier y de Fortuny”, es todo este universo de objetos remotos en el tiempo y el espacio el que se vuelve visible en las fotografías del “taller-museo”, al punto de convertirse en *continuum* de la obra.³⁵ Sin duda la excepcionalidad de estos objetos –armas antiguas, espadas góticas, adornos japoneses, hasta un pórtico morisco– en un medio como el mexicano contribuían a exaltar las virtudes del atelier –ubicado en el propio edificio de la Academia–³⁶ que era abierto una vez al mes por la esposa e hijas del artista otorgándole ese estatus semi-público que tenían muchas colecciones privadas entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, aquí con el *plus* de poder proveer a todo el repertorio visual del artista.

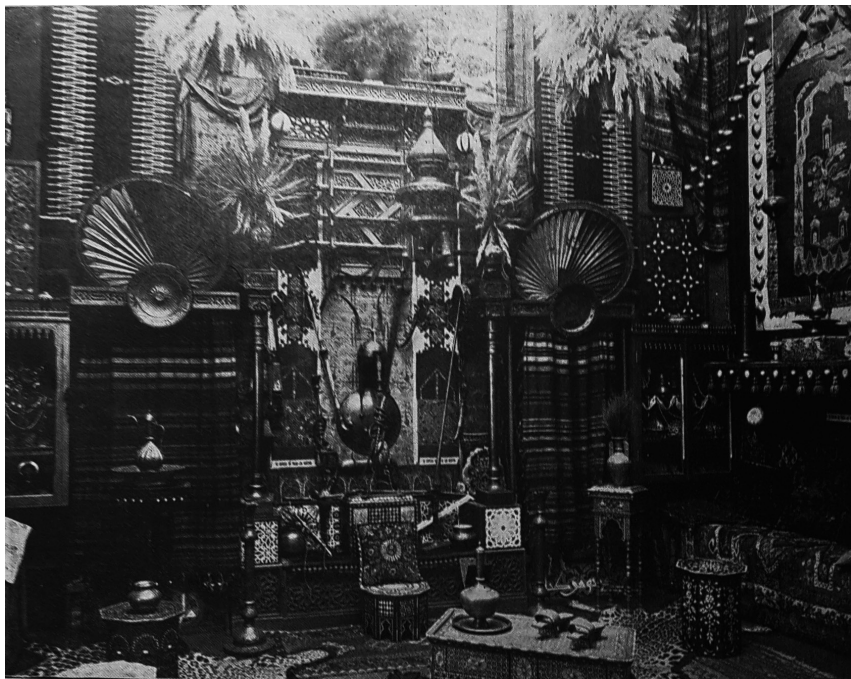


Figura 8 - Los salones del taller de Antonio Fabrés, *Arte y Letras*, a. 1, n° 12, julio de 1905, México. Foto: María Isabel Balda-sarre.

En esta línea, otro de los docentes de pintura de la Academia, el mexicano Germán Gedovius (1867-1937) aparece retratado por la misma publicación habitando el mundo abarrotado y exótico de su atelier, homologable con los aires simbolistas y el gusto por el colonialismo que se observaba en su pintura.³⁷ Las fotografías buscan presentar

34 HIJAR Y HARO, Alfredo. Los salones del taller del Sr. Antonio Fabrés. *Arte y Letras*. México, a. 1, n° 12, julio de 1905.

35 RAMÍREZ, Fausto. Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes. 1903-1912. *Las Academias de Arte*. VII Coloquio Internacional en Guanajuato. México: UNAM, 1985. Ramírez retoma algunas de estas ideas en su artículo más extenso publicado en: *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: IIE-UNAM, 2008, pp. 197-235.

36 Fausto Ramírez en el artículo citado *ut supra* consigna una serie de artículos publicados en varios medios contemporáneos que reafirman el interés particular que había por el estudio del artista.

37 En el estudio de Germán Gedovius. *Arte y Letras*. México, a. VI, n° 170, 25 de junio de 1910. Para un estudio sobre el pintor cf. RAMÍREZ, Fausto. Germán Gedovius: Una reconsideración. *Modernización y modernismo*, op. cit., pp. 291-325.



Figura 9 - *El alma de las flores*. (Hablando con Elena Mix), **Arte y Letras**, a. VII, n° 210, 2 de abril de 1911, México. Foto: María Isabel Baldasarre.

amplios y repletos talleres de sus pares hombres, Elena se conforma con un espacio “diminuto” en el que se siente “la influencia del espíritu femenino” y que evita “el desarreglo y abandono peculiares de los cuartos del pintor”. En esta pequeña habitación ordenada, factible de pasar desapercibida como un ambiente más de la casa, la muchacha “pinta como otra bordaría ó se haría la ‘toilette’ frente al espejo”. Finalmente, la ecuación equipara la dimensión del taller con su confinamiento a la práctica de géneros menores que se homologan a su vez a las labores de embellecimiento que se esperan de las jóvenes de su tipo, profesionalización a la que sin embargo Elena no rehusó ya que participó en varias exposiciones organizadas por instituciones artísticas.

Para concluir, sorprende cómo las ideas que se construyen en estas imágenes de atelier se replican en Europa y América. El artista como hombre de mundo, vestido como un burgués de buen pasar y dueño de un taller lujoso y elegante, el pintor o escultor como un creador intelectual alejado de la “suciedad” práctica del arte, el maestro que orienta con su presencia y su palabra a las generaciones más jóvenes, la artista mujer que debe adecuar permanentemente la profesión a las expectativas de su género, el artista díscolo que no termina de asimilarse al ser burgués y todavía ostenta algunos resabios de bohemia, aunque mayormente “domesticada”, todos estos tópicos se corporizan de un modo muy palpable en las fotografías de los talleres que, cómo hemos visto en este encuentro, se multiplicaron entre nuevo y viejo mundo.

la diversidad de las colecciones del artista compuesta por objetos virreinales, indígenas y copias del Renacimiento. En medio de ella, Gedovius posa con el traje de calle similar a la vestimenta que se observa en las fotografías de burgueses contemporáneos. De hecho, si el taller exhibe “en todas partes [...] lienzos recién empezados” que son huellas de la inspiración del maestro, la crónica no tiene medias tintas para afirmar que quién habita este ambiente de ensueño no se aleja de la norma masculina esperable en su clase: Gedovius es un hombre “de trato sencillo, de aspecto serio y mirada grave, de buena estatura, de frente despejada, natural en el vestir, sin aliños que afeminan ni alardes de artista, que tan mal le sientan al que mucho vale”.

También en el caso de las mujeres artistas son los cánones atribuidos al género los que se reafirman a partir de la descripción del atelier. Así, la reseña sobre la joven pintora Elena Mix (1889-1939) se adecúa a todos los estereotipos del “arte femenino” al ubicarla en “el cuarto luminoso y pequeñito que le sirve de atelier”.³⁸ [Figura 9] A diferencia de los

38 GONZÁLEZ PEÑA, Carlos. *El alma de las flores*. **Arte y Letras**. México, a. VII, n° 210, 2 de abril de 1911.

Quizás no debería sorprendernos, los trabajos de muchos investigadores que participan de este Coloquio, junto a muchos otros, nos han mostrado de qué modo en el siglo XIX se estableció una intensa circulación de imágenes entre Europa y América y cómo los artistas de América Latina estaban ávidos por conocer y hacer propios los recursos del arte moderno. Además, el lenguaje fotográfico y las técnicas de reproducción de imágenes conocieron una rápida difusión en el continente conformando una cultura impresa que experimentaba –casi en paralelo– los logros técnicos obtenidos en Europa. Quisiera concluir proponiendo entonces cómo la recurrencia de puntos de vista, de las formas de posar, de vincularse con los útiles de trabajo y con los cuadros y esculturas, en síntesis la presencia de iconografías semejantes en estas fotografías de atelier de Europa y América contribuyen a esta idea de una cultura visual compartida y a la configuración de una “modernidad” global de la que América Latina no quiso ser ajena.