

Hacer esculturas. Proyectos, técnicas, materiales y realizaciones. Buenos Aires (1880-1904)

Dias Scarelli, Rafael

 Rafael Dias Scarelli
rafael.scarelli@usp.br
USP, Argentina

Corsani Patricia. 2021. Rosario. ProHistoria Ediciones. 320pp.

Anuario TAREA
Universidad Nacional de San Martín, Argentina
ISSN: 2469-0422
ISSN-e: 2362-6070
Periodicidad: Anual
vol. 9, 2022
atarea@unsam.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/614/6143313011/>

El beneficiario de la licencia tiene el derecho de copiar, distribuir, exhibir y representar la obra y hacer obras derivadas siempre y cuando reconozca y cite la obra de la forma especificada por el autor o el licenciente.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

HACER ESCULTURAS. PROYECTOS, TÉCNICAS, MATERIALES Y REALIZACIONES. BUENOS AIRES (1880-1904)

Patricia Corsani

Rosario, ProHistoria Ediciones, 2021

320 pp.

Rafael Dias Scarelli

FFLCH, USP

rafael.scarelli@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-6103-6539>

O leitor de *Hacer esculturas* tem diante de si um amplo e ao mesmo tempo refinado panorama sobre a história da escultura argentina, desde sua etapa dita “fundacional”, no último quarto do século XIX, até meados da primeira década do século XX. A variada gama de temáticas contempladas pela obra, no entanto, é articulada por um fio condutor que vertebra o livro e confere coesão a sua narrativa. Sua preocupação,

fazendo jus ao verbo “hacer” presente no título, é reconstruir o circuito de concepção e produção material das obras escultóricas levadas a cabo em Buenos Aires ou enviadas à cidade na virada dos séculos, revisitando desde as oportunidades de formação artística dos escultores locais, os espaços de exposição e as instâncias de consagração que tinham ao seu dispor, até os dilemas relacionados às técnicas e aos materiais empregados nos projetos escultóricos.

A obra aqui resenhada é produto da tese de doutorado de Patricia Corsani, intitulada *La escultura y los escultores en la emergencia de un Arte Nacional*, defendida na Universidad de Buenos Aires em 2020. Entretanto, não se trata apenas da conclusão de uma investigação doutoral, mas sim de uma obra que dialoga com o longo percurso de trabalho e pesquisa de sua autora, desenvolvido ao longo das últimas décadas. Indício desse aspecto, presente no próprio livro, são as referências que encontramos aos diversos trabalhos prévios de Corsani, produzidos e publicados em diferentes formatos - de anais de congressos a livros -, abordando temáticas que também são exploradas nesta última publicação, tais como: a construção da estátua *Cristo Redentor* de Mateo Alonso (Corsani, 2005); a querela entre Ernesto de la Cárcova e Eduardo Schiaffino a respeito das reproduções da estátua equestre de San Martín realizadas pelo engenheiro José Garzia (Corsani, 2006-2007); o papel de ambos, Cárcova e Schiaffino, para a aquisição de esculturas destinadas a ornamentar o espaço urbano portenho (Corsani, 2007; 2012-2013); a trajetória da escultora Lola Mora (Corsani, 2002-2003; 2003-2004; 2009), para citar alguns exemplos. Voz autorizada sobre esses temas, a autora é atualmente pesquisadora do Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), cuja formação da coleção inicial de esculturas é analisada no último capítulo.

Como está expresso no subtítulo do livro, Corsani trabalha com um recorte espacial e cronológico bem delimitado: Buenos Aires, entre os anos 1880 e 1904. Com relação à sua escolha pela capital do país, ressalta que foi ali onde se concentraram os projetos e as realizações escultóricas do momento, de maneira que o destaque “era Buenos Aires como capital y puerto”, local de embarque e desembarque de pessoas e mercadorias, entre os quais, esculturas e obras escultóricas (Corsani, 2021, p. 282). Por sua vez, a autora demonstra que o recorte cronológico selecionado captura um momento de emergência e consolidação da atividade dos escultores argentinos, simultâneo à chegada de numerosos técnicos estrangeiros ao país, como fundidores e marmoristas, oferecendo aos artistas locais melhores condições para viabilizar a conclusão de seus projetos. Além disso, o período em tela condensa uma série de transformações no âmbito político e cultural que favoreceram o campo artístico local. Em especial, o ciclo de prosperidade econômica baseado na produção agropecuária, que impulsionou obras públicas, e a intensa imigração estrangeira, que estimulou os esforços no sentido de produzir e difundir uma identidade nacional que assegurasse a homogeneidade da nação em face ao enorme fluxo imigratório. Apesar da relevância dessa etapa “inicial”, pondera Corsani, trata-se de um período que recebeu pouca atenção historiográfica no que se refere à escultura, quando comparado aos estudos dedicados à pintura e à escultura desenvolvida nos anos seguintes, já no contexto comemorativo do centenário da Independência. O ano de 1904, baliza final da obra, é evocado como um marco na consagração da escultura argentina no exterior, com a realização do primeiro envio coletivo e oficial de obras de artistas argentinos à Exposição de Saint Louis, na qual o primeiro prêmio coube ao escultor Rogelio Yrurtia.

Hacer esculturas conta com oito capítulos, aos quais se acrescenta um anexo documental que reúne a transcrição de algumas das múltiplas fontes mobilizadas, como cartas pessoais, crônicas de jornal e contratos assinados entre escultores e fundidores. O leitor pode apenas lamentar a ausência de uma lista de referências bibliográficas ao final do livro, que facilitaria o mapeamento da bibliografia levantada pela autora. Conforme é esclarecido na Introdução, os seis primeiros capítulos da obra seguem uma sequência cronológica, enquanto as duas últimas unidades abarcam a totalidade do período analisado para refletir sobre as estratégias de consagração e legitimação e as possibilidades de exposição nacional e internacional disponíveis aos escultores do momento.

Ao longo dos capítulos da obra, a autora resgata os percursos formativos e a trajetória profissional de escultores argentinos das primeiras “gerações” –como Lucio Correa Morales, Francisco Cafferata, Manuel Aguirre, Mateo Alonso, Lola Mora, Arturo Dresco e Rogelio Yrurtia–bem como escultores estrangeiros que se instalaram no país, como Camilo Romairone e Víctor de Pol. Entretanto, acredito que o aspecto mais fascinante do livro seja o fato de que não apenas esses escultores são nomeados e têm suas carreiras valorizadas. Destaca-se também o papel dos artífices, especialmente de origem imigrante, que atuavam nas oficinas de marmoraria e fundição especializadas no ramo artístico que surgem na cidade no final do Oitocentos, sobre os quais até agora pouca coisa conhecíamos além do nome. Podemos citar aqui o marmorista suíço Pedro Quattropiani, o fundidor francês Santiago Lauer, o fundidor holandês Frederic Vlymink, além de numerosos fundidores de origem italiana, como Antonio Lavazza, os irmãos Francisco e Ettore Pecchi, Giuseppe [José] Garzia, os sócios gravadores de medalha Giuseppe Bellagamba e Constante Rossi, entre outros. Além de identificar as principais obras trabalhadas em suas oficinas e, quando as fontes permitiram, mapear o itinerário percorridos por esses personagens, Corsani explora os conflitos e tensões nos quais se envolveram em oposição aos escultores, reconhecendo o seu poder de agência dentro do campo artístico portenho.

Apesar de frequentemente esquecidos na narrativa canônica sobre a história da arte –não apenas argentina, mas latino-americana–, sem a intervenção desses sujeitos e sem os conhecimentos técnicos dos quais são portadores as esculturas não existiriam fisicamente, em metal ou em pedra. Nesse sentido, apoiando-se nas reflexões de Roger Chartier sobre o conceito de “autor” dentro do universo da edição de livros, ela mobiliza a noção de “autoría compartida” - “autoria compartilhada”. Coloca-se em questão, portanto, uma das dimensões mais transcendentais da história da arte, o conceito de “autoria” como vinculado exclusivamente à figura do “gênio artístico criador”, o qual, no âmbito da escultura, só pode incluir a figura do escultor. Dita “autoria compartilhada” deixou suas marcas no produto artístico final, a exemplo da assinatura das oficinas de fundição na base de algumas estátuas de bronze, às vezes inscritas ao lado e com as mesmas dimensões aplicadas à assinatura do escultor. Podemos, portanto, falar em um “trabalho coletivo”: “el proceso hasta obtener la pieza escultórica en los talleres era entonces una cadena de intervenciones de distintos participantes de diferentes oficios, un trabajo conjunto” (Corsani, 2021 p. 130).

A dimensão coletiva do fazer artístico tem sido abordada, a partir de distintos campos disciplinares, por diferentes autores, ensejando um sólido arcabouço teórico para essa problemática. Desde a Sociologia da Arte, Howard Becker ressalta que o trabalho artístico, como qualquer atividade humana, implica a ação conjugada de diferentes pessoas: “as formas de cooperação podem ser efêmeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de atividade coletivas aos quais podemos chamar *mundos da arte*” (Becker, 2010, p. 27). No âmbito dos estudos sobre a história da escultura, Carolina Vanegas Carrasco (2015) propõe o conceito de “autoría multiple”, não para refletir sobre a colaboração de outros ofícios ao labor do escultor, mas para pensar o papel dos comitentes e demais agentes envolvidos na “criação” das esculturas comemorativas, decidindo como o herói seria representado, qual o conteúdo das inscrições a incluir no pedestal, sua futura localização, entre outros aspectos.

Nesse mesmo sentido, Corsani também põe em evidência, a partir do monumento a Juan Lavalle, o papel de diversos mediadores que intervinham no processo de concepção e construção de uma obra escultórica, definindo repertórios iconográficos aceitáveis e afirmando a verossimilhança com o homenageado como índice valorativo fundamental para as esculturas, mesmo que que isso significasse sacrificar a liberdade criativa dos artistas. Dessa maneira, intelectuais e políticos associados às comissões ou que eram sempre consultados por elas, como Bartolomé Mitre e Adolfo Carranza, tiveram um papel ativo nos rumos assumidos por alguns projetos.

A partir desse enfoque, os artistas tratados no livro, acima mencionados, perdem sua posição “olímpica” e são recolocados no campo de forças do período, no qual constituíam um entre os muitos atores em cena. Após a leitura desta obra, concluímos que os escultores não são os únicos responsáveis por “hacer esculturas”,

verbo conjugado por diferentes sujeitos. Por esse prisma, me pareceu bastante válida a mudança promovida no título da publicação em livro em relação à tese.

Como contraponto aos cerceamentos à liberdade dos artistas, Corsani também discute o caso da estátua do general Manuel Belgrano, modelada por Francisco Cafferata ainda durante a sua estadia em Florença, por sua própria iniciativa e não atendendo à nenhuma encomenda prévia, de maneira que gozou de maior autonomia na representação do herói e de sua indumentária. Corsani, assim como Erika Loíacono (2020, p. 68), ressalta a importância dessa obra como sendo a primeira escultura pública modelada por um artista argentino e fundida em bronze no próprio país, no *Parque de Artillería* do Exército, em 1883, após ter sido oferecida pelo escultor ao presidente Roca. A autora, de certa maneira, dialoga com a biografia do escultor Lucio Correa Morales escrita pelo crítico e historiador da arte Julio Payró (1949), quem, ignorando a estátua de Belgrano realizada por Cafferata, atribui ao seu biografado tal pioneirismo. Segundo Payró, a inauguração do monumento a Falucho, em 1897, obra de Correa Morales, teria representado o “nascimento” da escultura argentina, já que “en argentinidad total, pues, el Falucho fue lo primero” (Payró, 1949, p. 38). Sem deixar de sublinhar a importância desses dois personagens, que são o foco de seu primeiro capítulo, no entanto, Corsani pondera que “definir quién, si Francisco Cafferata o Lucio Correa Morales, fue el primer escultor nacido en el país no es tan relevante como reconstruir sus búsquedas artísticas y derroteros profesionales” (Corsani, 2021, p. 33).

A obra explora ainda diversos âmbitos do universo da escultura, como as relações de gênero, examinadas a partir das figuras de Lola Mora, Mercedes de María e Josefa Aguirre de Vasílicos; os debates em torno da definição de “arte nacional” e quem caberia nela, cujo momento de maior tensão foi a exclusão do envio argentino à Exposição de Saint Louis, em 1904, de uma obra do escultor de origem filipina radicado no país Félix Pardo de Tavera, promovida por Eduardo Schiaffino; a atração exercida sobre os jovens artistas argentinos pelas cidades italianas, sobretudo, Florença e Roma, depois deslocada para a capital francesa, para onde se dirigiu Rogelio Yrurtia; as disputas pelas concorridas oportunidades laborais disponíveis entre os escultores argentinos e estrangeiros, chamados de “los de afuera” por Yrurtia, entre outros temas.

Trata-se de uma importante contribuição para a historiografia da arte argentina e, ao mesmo tempo, como propõe a autora no encerramento da Introdução, um convite para que novas pesquisas sejam realizadas, tomando-se como ponto de partida questões levantadas que ainda podem ser aprofundadas ou exploradas por novos ângulos. Sem dúvida, o leitor concluirá *Hacer esculturas* concordando com as estimulantes palavras das prefaciadoras Marta Penhos e Laura Malosetti Costa, respectivamente, orientadora e coorientadora da tese de doutorado de Corsani: agradecido por contar com um livro tão generoso para somar as suas prateleiras de obras essenciais sobre a arte argentina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Becker, H. (2010/1982). *Mundos da arte* (L. San Payo, Trad.). Livros Horizonte.
- Corsani, P. (2002-2003). Logros y fracasos en torno a una misión de Eduardo Schiaffino: el monumento a la memoria de Aristóbulo del Valle (de Jules Dalou a Lola Mora). *Avances*, 6(1), 43-57.
- . (2003-2004). Ser escultora en Buenos Aires a comienzos del siglo XX. El caso Lola Mora. *Avances*, 7(1), 53-67.
- . (2005). El Cristo Redentor entre argentinos y chilenos ó la representación de la Paz perpetua entre los pueblos. *Jornadas de Hum. H. A. La crisis de la representación, Bahía Blanca*. Disponível em: .
- . (2006-2007). “Una antigua querrela entre Eduardo Schiaffino y Ernesto de la Cárcova: las reproducciones industriales del monumento al General San Martín”. *Avances*, 11 (2), 43-61.
- . (2007). *Hermosear la ciudad*. Ernesto de la Cárcova y el plan de adquisición de obras de arte para los espacios públicos de Buenos Aires. *Estudios e Investigaciones Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró*, 11, 67-82.
- . (2009). *Lola Mora. El poder del mármol*. Obra pública en Buenos Aires (1900-1907). Editorial Vestales.

- . (2012-2013). Simpatía españolas. Intercambios entre Eduardo Schiaffino, Miguel Blay y Agustín Querol (1906-1908). *Avances*, 22 (2), 39-56.
- Loiacono, E. (2020). *Trozos de Modernidad. La construcción de un campo escultórico moderno en la ciudad de Buenos Aires entre 1882 y 1919* [Tese de doutorado]. Universidad Nacional de San Martín.
- Payró, J. (1949). Lucio Correa Morales y el nacimiento de la escultura argentina. *Monografías de artistas argentinos*. Academia Nacional de Bellas Artes.
- Vanegas Carrasco, C. (2015). *Disputas monumentales. La celebración del Centenario de la Independencia a través de sus monumentos conmemorativos (Bogotá, 1910)* [Tese de Doutorado]. Universidad Nacional de San Martín.