Modelos involuntarios. Víctor de Pol y los desafíos de la escultura de tema étnico en Argentina

Involuntary Models. Víctor de Pol and the Challenges of Ethnic Sculpture in Argentina

Carolina Vanegas Carrasco

Como citar:

VANEGAS, C. Modelos involuntarios: Víctor de Pol y los desafíos de la escultura de tema étnico en Argentina. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 16–35, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8665039. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8665039>.

Imagem: Victor de Pol, *Indio del Amazonas [Cabeza de negro / Negre du Bresil]*, 1891, bronce, 61,5 (con base) x 23 x 21 cm. Museo Histórico Sarmiento, inv. 1065. Exhibido junto con Tafá (Indienne argentine) en el Salon de la Société des Artistes Françaises, 1909.

Modelos involuntarios. Víctor de Pol y los desafíos de la escultura de tema étnico en Argentina

Involuntary Models. Víctor de Pol and the Challenges of Ethnic Sculpture in Argentina

Carolina Vanegas Carrasco*

Resumen

Víctor de Pol (1865-1925) fue un escultor veneciano radicado en Argentina a fines del siglo XIX, reconocido por sus trabajos de escultura ornamental y conmemorativa. Una de las facetas menos exploradas de su obra es la escultura de tema étnico. En el presente artículo se analizan las fuentes, iconografía, exhibición y recepción de las pocas obras en las que De Pol trabajó este asunto. El objetivo es señalar algunas de las contradicciones que surgieron en la creación y recepción de estas obras en el cruce entre los nacientes estudios antropológicos y etnográficos y la construcción del Estado-nación en Argentina.

Palabras clave

Víctor de Pol. Escultura Étnica. Racismo. Argentina.

Abstract

Víctor de Pol (1865-1925) was a Venetian sculptor based in Argentina by the end of the 19th century who became recognized for his works of ornamental and commemorative sculpture. However, he also produced sculpture with an ethnic theme, an aspect that has been little explored. This article analyzes the sources, iconography, exhibition and reception of the few works in which De Pol worked on this topic. The objective is to point out some of the contradictions that arose in the creation and reception of this works at the crossroads between the nascent anthropological and ethnographic studies and the construction of the nation-state in Argentina.

Keywords

Víctor de Pol. Ethnic Sculpture. Racism. Argentina.

Introducción

Al analizar un conjunto de obras de tema étnico de Víctor de Pol (1865-1925), escultor veneciano radicado en Argentina a fines del siglo XIX, es posible verificar la confluencia de ideas provenientes de los ámbitos del arte y de la ciencia que explican sus elecciones estéticas. Es nuestro interés develar que la mirada racializada del mundo, que se propagó en las exposiciones universales y los llamados “zoológicos humanos”, se trasladó a la esfera del arte y está en la cabeza del joven de Pol al llegar al Museo de la Plata en 1887¹. Así, tomó como modelos para su obra a algunos hombres y mujeres que vivían allí en calidad de prisioneros, en donde eran objeto de estudio y exhibición, y los representó como tales. Fueron sus modelos involuntarios.

El auge de este tipo de espectáculos y exhibiciones muestra no solo el avance de las ideas científicas sobre la naturaleza humana que produjeron el llamado “racismo científico” sino también su constitución en un “racismo popular” (Blanchard *et.al.*, 2012: 50)² a lo largo del siglo XIX. La adopción de la escultura de tema étnico³ implicó un aporte significativo a una “cultura de la mirada que ha colocado a parte del mundo en una subhumanidad” (Blanchard *et.al.*, 2012: 50). Es así que los artistas del siglo XIX tuvieron a su alcance obras como la de Petrus Camper (1722-1789) en la que se establecen las diferencias raciales a partir del ángulo facial, que el naturalista francés Georges Cuvier (1769-1822) vinculó con el nivel de inteligencia⁴. A partir de la forma del cráneo “se establecía el grado relativo de civilización o de primitivismo, el predominio de la dimensión humana o animal, la capacidad moral, el nivel de inteligencia, la belleza física y la capacidad de percibirla, siempre presuponiendo que el europeo constituía la norma” (Bindman, 2019: 107).

El estudio y aplicación de estas premisas en América Latina contribuyó al establecimiento de la definición de un “otro interno” en relación con el cual se define el sujeto nacional hegemónico (Cfr. López Caballero y Giudicelli, 2016). Este proceso, por supuesto, no estuvo exento de contradicciones, es por ello que resulta provechoso el análisis de las obras de este escultor europeo como observador/constructor (Thuran y Blanchard, 2019: 149) de la alteridad en el fin de siglo argentino y la recepción de sus obras en un contexto en el que las políticas eugenésicas de la clase dominante implicaron la invisibilización (Cfr. Geler, 2010) y estereotipación de afrodescendientes (Cfr. Ghidoli, 2016) e indígenas⁵.

En este artículo exploramos las dinámicas que impulsaron la creación de esculturas de tema étnico de Víctor de Pol, luego ahondamos en sus procesos creación, exhibición y recepción. A partir de este relevamiento argumentamos que las obras surgidas a partir de estos modelos involuntarios, dieron origen a obras tipológicas con las que De Pol se presentaba hacia afuera, como observador/constructor de la alteridad en la exposición de la Sociedad Nacional de Artistas Franceses, y hacia adentro como un potencial creador de narrativas nacionales con su propuesta iconográfica de “indio gaucho”. La poca fortuna crítica que estas obras han tenido, responde en buena medida al conflictivo lugar que tuvieron indígenas y afrodescendientes dentro de la construcción del Estado-nación argentino. Por otra parte, el lugar secundario de sus monumentos a Sarmiento -en clara oposición al famoso monumento encargado a Rodin-, nos permite dar cuenta, por una parte del peso de las lecturas frenológicas en la creación y recepción de la escultura del momento y por otro, de las tensiones entre los modelos de referencia de origen italiano y francés para la emergente escultura nacional argentina.

Víctor de Pol y la escultura de tema étnico

De Pol llegó en 1887 a Argentina, contratado para ornamentar la fachada del Museo de La Plata y la del Palacio de la Legislatura de la misma ciudad.⁶ Gracias a su amistad con Augusto Belín Sarmiento,

conoció al político, escritor, docente, periodista, militar y estadista Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), de quien a comienzos de 1888 hizo su único busto del natural pocos meses antes de su muerte. La relación con la familia Sarmiento, explica que le fuera encargado el mausoleo del político en el Cementerio de La Recoleta⁷ y seguramente le favoreció en la adjudicación de dos monumentos más de Sarmiento, uno en San Juan (1901) y otro en Rosario (1911). Viajó a Europa en 1888 para fundir las piezas del mausoleo y dos de las esculturas étnicas objeto de este estudio. Se desconoce su actuación hasta 1895 año en que regresó a Buenos Aires y participó de la Exposición del Ateneo de 1896. Al año siguiente fue nombrado miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes, en la que permaneció hasta 1909. Instaló su taller en las galerías del *Bon Marché*, epicentro de la actividad artística y cultural de la ciudad. Participó en concursos y recibió encargos para varios monumentos conmemorativos y ornamentales, entre los que se destacan, el mausoleo a monseñor Aneyros en la Catedral Metropolitana (1898), el monumento a Fray Fernando de Trejo y Sanabria en Córdoba (1903) y la quadriga ornamental del edificio del Congreso (1914). Su obra ha sido poco estudiada, probablemente debido a que se consideró casi la antítesis de la escultura moderna que representaba Rogelio Yrurtia (1879-1950) a comienzos del siglo XX. Más específicamente sus obras de tema étnico, objeto de este estudio, si bien se conservan en Museos Nacionales, han sido poco exhibidas y estudiadas. Podría decirse que fue un interés fallido en su carrera. En una entrevista realizada a de Pol en 1917, afirmó:

Créame, me gusta tener encargos, pero también me agrada realizar labor personal, sin que deba someter mis creaciones a ningún jurado. Y de esos momentos, en que me siento yo mismo artista, han salido esas cabezas de indio y esas estatuas que ve usted por el taller (Reportaje..., 1917: 65).

Este interés se hacía visible en el artículo con la inclusión fotográfica de tres obras: la estatuilla titulada “Cacique Inacayal, patagónico”, seguida de dos bustos, uno titulado “Ébano humano” y otro “Mujer fueguina”. El interés en la escultura de tema étnico de De Pol no era excepcional en el ámbito artístico argentino, de hecho los dos primeros escultores argentinos académicos, Francisco Cafferata (1861-1890) y Lucio Correa Morales (1852-1923) tuvieron mucho interés en este tipo de escultura, la cual desarrollaron a partir de la década de 1870 mientras estudiaban en Italia⁸. Víctor de Pol se formó por esos mismos años en las academias de Venecia, Lucca, Florencia y Roma (Galesio, 2013: 156).

Las corrientes veristas en la escultura de la escuela italiana de comienzos del siglo XIX dieron lugar a nuevas propuestas de las cuáles se hicieron intérpretes los maestros de estos escultores: Augusto Passaglia (1838-1918) y Urbano Lucchesi (1844-1906) en Florencia y Giulio Monteverde (1837-1917) en Roma. Las propuestas de impronta naturalista tuvieron lugar en la escultura de género o costumbrista, dentro de la cual puede incluirse la escultura de tema étnico que, al ser considerada menor, permitía mayores libertades temáticas o técnicas, a diferencia del género conmemorativo o histórico, mucho más pautado y sujeto a los comitentes.

En Roma era posible ver, ya desde 1858, un importante grupo de esculturas de tema étnico americano, como por ejemplo las figuras de jefes y escenas de la vida de Sauk-Fox, Sioux, Winnebago y Creek realizados en Washington por el escultor alemán Ferdinand Pettrich (1798-1872) entre 1835 y 1842. Estas obras fueron reelaboradas en Brasil por el artista en 1857, exhibidas en Londres y luego ofrecidas al papa Pío IX, quien las aceptó y ubicó en el Palazzo del Laterano (Migliaccio, 2017: 393). El escultor habría realizado estas obras...

persuadido por Thorvaldsen, que lo estimularía a dedicarse al estudio de los tipos y de las fisionomías originales de los indios de América, antes de su desaparecimiento, para abrir

nuevos caminos a la escultura, pero también para contribuir a los estudios de la etnografía y de la historia de las migraciones de los pueblos nativos americanos (Migliaccio, 2017: 393).

Tanto para el crítico Girard de Rialle (1841-1904), quien acuñó la categoría “escultura etnográfica” en el ámbito francés en 1863, como para Théophile Gautier (1811-1872) y Émile Zola (1840-1902), este tipo de escultura era una oportunidad para salir de la mediocridad y monotonía que Baudelaire le había atribuido en su crítica al Salón de 1846 (Gindhart, 2014: 10). El progresivo aumento en el cultivo de este género parece responder a esta promesa de renovación, y en el ámbito americano resultaba auspicioso dentro de la lógica de creación de escuelas nacionales, desarrollando obras que unidas a una narrativa nacional podían convertirse en esculturas de tema histórico.

Volviendo a los posibles puntos de referencia común para De Pol, así como para Cafferata y Correa Morales, podríamos mencionar la Exposición Internacional de Filadelfia en 1876 -a la que su maestro Augusto Passaglia asistió como representante de la sección artística italiana- en la que la escultura *La abolición de la esclavitud* del triestino Francesco Pezzicar (1831-1890), discípulo de Giovanni Dupré (1817-1882), fue intensamente comentada por la prensa (De Grassi, 2012: 261-296). En esa misma exposición el escultor brasileiro Rodolfo Bernardelli (1852-1931), quien estudiaba en el taller de Giulio Monteverde, participó con las esculturas *Saudades da Tribo* (1874) y *À Espreita* (1875)⁹, las dos de tema étnico, mientras que en la sección chilena, su más destacado escultor, Nicanor Plaza (1844-1918), participaba con la escultura de un joven mapuche titulada *Jugador de Chueca*, que también se había exhibido en la Exposición Universal en París en 1867. En este contexto se entienden las elecciones temáticas de Cafferata y Correa Morales para la Exposición Sudamericana de 1882 en Buenos Aires¹⁰, así como la de Víctor de Pol a su llegada al Museo de la Plata en 1887. Allí encontró en el grupo de indígenas prisionero en aquel museo, una oportunidad para su primera obra de tema étnico americana, conocida hoy como *Tafá, mujer fueguina*.

¿Retratos o “tipos”? Creación y recepción de dos esculturas de tema étnico

*Tafá, india fueguina*¹¹ es una cabeza de bronce que tiene como fuente a una de las mujeres del grupo, conformado por los “caciques” Sayeweke, Inakayal y Foyel y sus allegados. En la campaña de 1884 fueron sometidos por fuerzas del coronel Winter y conducidos en carácter de prisioneros a Buenos Aires. Luego fueron destinados al Tigre y a la isla Martín García, donde vivieron algunos meses reclusos en barracones y custodiados por soldados (Penhos, 2005: 34 y 35). El grupo fue trasladado al Museo de La Plata para ser objeto de estudio. Tafá murió el 9 de octubre de 1887, por lo tanto es factible que fuera vista y tomada como modelo por de Pol pocos meses antes de su muerte. También es posible que el escultor haya participado de la toma de la máscara mortuoria (Vignati, 1942: 43) que pudo servirle de base para su obra, así también pudo haberse servido de las fotografías que Moreno hizo tomar del grupo completo de prisioneros en 1885 por fotógrafos de la firma Boote¹². De cualquier manera, según el testimonio del artista, no realizó esta obra por encargo sino como un proyecto personal.

Un texto crítico de 1888 resulta de gran interés, pues nos indica que aquel busto de Tafá fue considerado como: “...una obra de arte eminente. Llevado a Italia el original para fundirlo en bronce, mereció la calurosa aprobación de Monteverde y del gran Passaglia”¹³. Por otra parte evidencia el pensamiento vigente sobre las características físicas como reflejo del estado de “barbarie” de la retratada:

[Tafá] presentaba un tipo en sumo característico que “sedujo” al artista [...] ejemplar rudo e inquietante de un ser humano tan distinto de nuestra humanidad civilizada. La frente deprimida formada por un plano que haya para dejar a la vista sólo el desarrollo enorme

del arco de las cejas, las que son casi toda la frente. Rasgo simiesco como lo es el achatamiento pronunciado de la parte occipital. El ojo pequeño, bajo espesa cortina de párpados cadentes. Los músculos que producen movimiento en la nariz, se hallan en las razas superiores casi por completo atrofiados mientras que aquí están visibles y parecen palpar. La boca enorme, los labios como adelgazados por la astucia. Tal es la conciencia con que el artista ha estudiado este rostro, que se distingue al través de los labios de bronce, las depresiones de los dientes ausentes.¹⁴

Fig.1. Víctor de Pol, *Tafá (india fueguina)*, 1887, bronce, 39,5 x 23,5 x 23 cm. MNBA, n. 3590, Donación Asindila del Valle de De Pol, 1935.

Fig.2. Víctor de Pol, *Tafá (india fueguina)*, 1887, bronce, 56,5 x 25 x 25 cm, base: 16 x 13 x 13 cm. Museo Franklin Rawson, inv. 502-3768-24.

Fig.3. Víctor de Pol, *Tafá (india fueguina) / Indienne argentine*, 1887, bronce, 57 (con base) x 27 x 26 cm. Museo Histórico Sarmiento, inv. 1063.

En este extracto, que ofrece una detallada descripción e interpretación de la obra, contrastan por oposición las cualidades artísticas del escultor con las de su modelo, “ejemplar rudo e inquietante de un ser humano tan distinto de nuestra humanidad civilizada”¹⁵. En el legajo de la obra al Museo Nacional de Bellas Artes en 1935 la obra figura bajo el título “Tasá (india fueguina)”¹⁶ [Fig. 1], nombre que mantuvo por varios años,¹⁷ hasta que fue corregido como Tafá en el propio museo basado en los textos de los antropólogos¹⁸. Sin embargo, en el *Salon de la Société des Artistes Françaises* (1909) fue presentada por el escultor con un título tipológico: “Indienne de l’Argentine”¹⁹. Es tipológica también la identificación de la obra en el reportaje de 1917, en donde figura como “mujer fueguina”. Esta titulación nos indica que, más allá de la conciencia de estar haciendo retratos, para De Pol las obras entraban dentro de la categoría de escultura de tema étnico. Prueba de ello es que los ejemplares conocidos de la obra no están en el Museo de La Plata ni en otros museos de ciencia: uno está en el Museo Histórico Sarmiento [Fig. 3], y los otros dos en museos de arte: además del mencionado del Museo Nacional de Bellas Artes, hay otro en el Museo Franklin Rawson de San Juan²⁰ [Fig. 2]. Esto nos confirmaría lo expresado por de Pol respecto a su interés personal en crearlas y exhibirlas, es decir, si bien surgieron en un ámbito científico, no fueron encargadas para funcionar dentro de éste.

“Indienne de l’Argentine” estuvo acompañada en la exhibición de París de un busto presentado bajo el título “Nègre du Bresil”²¹ que coincide con “Ébano humano” del reportaje de 1917 y que reconocemos

en el “Indio del Amazonas” conservado en el Museo Histórico Sarmiento²². Sin duda, también representado y observado como “tipo”. Por las inscripciones del busto, podemos pensar que, al igual que “Tafá/ Indienne de l’Argentine” fue objeto de por lo menos dos fundiciones, entre 1888 y 1891, fecha que aparece junto a la firma del escultor²³. No hemos hallado documentación sobre esta obra que nos permita saber si el modelo fue alguien del ámbito del Museo de La Plata, ni del contexto aludido en su título, pues no se ha documentado un paso de Víctor de Pol por Brasil. Lo cierto es que para el escultor el carácter étnico unido a una identificación nacional – en este caso Brasil – le daba la posibilidad de hacer una escultura de tema étnico. Asimismo, ubicaba al escultor como observador/constructor de la alteridad étnica en territorio americano que éste exhibía en el entorno francés. No sobra señalar que esta no era una operación singular en el entorno local, como lo evidencia otro artista italiano contemporáneo, Ettore Ximenes (1855-1926), quien buscaba cultivar este género y comentó que mientras estaba en la Argentina en 1896 condujo al estudio, en sus propias palabras, a “negras, mulatas bellísimas, indígenas característicos y “gauchos”, y conseguí también un bello tipo de patagón”²⁴.

Fig.4. Víctor de Pol, *Indio del Amazonas* [*Cabeza de negro / Negre du Bresil*], 1891, bronce, 61,5 (con base) x 23 x 21 cm. Museo Histórico Sarmiento, inv. 1065. Exhibido junto con Tafá (Indienne argentine) en el Salon de la Société des Artistes Françaises, 1909.

El caso de “Nègre du Bresil / Ébano humano / Indio del Amazonas” [Fig.4] hace un interesante eco con el caso de “Buste de Brésilien” realizado por el escultor francés Louis Rochet (1813-1878) mientras realizaba el monumento a D. Pedro I en Rio de Janeiro en 1856 (Knauss, 2013: 122-123). El busto representa a Horacio, un afrodescendiente esclavizado que fue asignado para acompañar al escultor mientras se documentaba para realizar la obra, en cuyo pedestal incluyó seis estatuas de indígenas que representan las diferentes regiones del país. En la investigación sobre los estudios en yeso para esta obra, que hoy se encuentran en el Museo del Hombre en París, se halló el busto de bronce de

Horacio, firmado y fechado por Rochet²⁵. En este punto resulta indispensable indicar que si bien la titulación tipológica de la obra emparentaría a estos escultores con las corrientes de pensamiento de su tiempo relacionadas con el vínculo entre la forma de la cabeza y las características morales de los representados, y que los sujetos elegidos se convirtieran con ello en representaciones de especímenes representativos de un lugar del mundo, esto no implica necesariamente que su objetivo fuera científico por lo cual nos hemos distanciado de la categoría “escultura etnográfica”. Sin embargo, como sucedió con el “Busto de brasilero” de Rochet, fue el uso que se le dio a la imagen lo que la transformó en lo que hoy es en el ámbito del Museo del Hombre²⁶. Con este marco podemos revisar el caso de otro conjunto de obras de De Pol, asociadas a un tercer modelo indígena y los usos que se le dieron para establecer sus posibles sentidos.

“In hoc signo vinces”²⁷: del tipo étnico al discurso histórico

En ocasión del VI Salón del Ateneo en Buenos Aires se creó, entre otros, el premio “Esteban Echeverría” a la mejor pintura o escultura de carácter nacional²⁸. Los organizadores de este evento, que por ese momento era el único y más importante en el ámbito argentino, venían discutiendo acerca de la importancia de los “temas nacionales” e impulsando su desarrollo por parte de pintores y escultores, principalmente luego de la exhibición de “La vuelta del malón” de Ángel Della Valle en 1892, considerada por la crítica como la “primer gran obra de arte indiscutiblemente argentina”²⁹. En este clima se explica que Víctor de Pol presentara su obra “Indio Pampa”³⁰ con la que llevó a una nueva instancia sus exploraciones con el tema étnico. La escultura, que por su descripción podemos identificar con la estatua de pequeño formato (90 cm. de altura) que se encuentra en el Museo Histórico Sarmiento bajo el título “Tehuelche”, obtuvo el preciado reconocimiento. Si bien no nos extenderemos en ello, llama la atención que pese a su importancia la obra haya sido escasamente exhibida y analizada por la historia del arte local, lo cual atribuimos a las tensiones que en aquel momento había, no solo entre artistas nacionales y extranjeros, sino respecto de los modelos de referencia de Italia y Francia³¹.

La postura de De Pol frente a su modelo sigue siendo la misma, su título tipológico “Indio Pampa” (y no “Indio Argentino”) puede responder a que fue hecha para el ámbito local y evidencia la continuidad de su vínculo con los estudios antropológicos y etnográficos que iniciara en el Museo de la Plata diez años antes [Fig.5]. La indagación sobre las fuentes para la creación de esta obra y la identificación del representado nos llevó a tres personajes distintos, que tuvieron en común haber sido sometidos durante la llamada “conquista del desierto”, ellos son: Inacaya³², Foyel³³ y Pincén. Nos ocuparemos en primer lugar de esta última identificación, que apareció en un reportaje de 1945 en donde se reprodujo la imagen de la obra bajo el nombre “El cacique Pincen” y fue reseñada como “bronce de la biblioteca del doctor Estanislao S. Zeballos”³⁴. Pincén, “el cacique más temido de la pampa”, fue fotografiado por Antonio Pozzo en 1878 en su estudio en Buenos Aires³⁵ [Fig.6]. Según relata Verónica Tell, quien analizó el grupo de fotografías:

Bajo la indicación de Francisco Moreno, presente junto a Pozzo en el momento de la toma, Pincén agarró una lanza y posó con el torso desnudo ‘como si se hallara con sus indios en el desierto’; lo hizo para otros en un marco de sumisión. Pozzo tomó cuatro fotografías antes de esta intervención, con chiripá y botas, con sus hijas y con un grupo de indios (Tell, 2017:22-23)

Fig.5. Víctor de Pol, *Tehuelche* / [*Indio Pampa*], s/f., bronce, h. 90cm, Museo Histórico Sarmiento, inv. 1067.

Fig.6. Antonio Pozzo, *Cacique Pincén*, Buenos Aires, 1878. Fotografía. Colección privada.
Fig.7. Anónimo. *Cacique Pincén*, c. 1910. Postal coloreada. Colección privada.

La indumentaria de Pincen, chiripá, boleadoras y lanza, es muy cercana a la utilizada por De Pol para su estatua. La razón de su elección puede responder a que fuera esta una de las imágenes más difundidas del cacique a través de su reproducción en postales³⁶ [Fig.7]. Vale la pena pensar en esta como una imagen estereotípica y deseada, que funciona mejor que la que se pretende más científica o menos intervenida. Ello se evidencia, por ejemplo, en que una adaptación de esta imagen fuera usada por los editores de los textos de Estanislao S. Zeballos, desplazando las fotografías de Arturo Mathile, tomadas expresamente para ilustrar su libro *Viaje al país de los araucanos* de 1881, en el momento de elegir una “imagen tipo”³⁷. Evidentemente la artificiosidad en la producción de la fotografía de Pincen tomada en 1878 no produjo la imagen de un ser violento por más que tuviera una lanza en la mano. Era el enemigo derrotado obligado a posar, su mirada baja, su gesto triste y resignado. La operación de De Pol es interesante pues habría tomado como punto de partida esa iconografía del “indio gaucho” -ya probada como exitosa- para darle cuerpo a la cabeza de su “Indio pampa / Tehuelche”.

Fig.8. Estudio Boote, *Cacique Inacayal*, c.1885. Fotografía rescatada y restaurada en el proyecto “Inacayal Vuelve: bordar el genocidio Mapuche” de Sebastián Harcher, 2018. Disponible en: <https://inacayal.revistaanfibia.com/>.

Fig.9. Estudio Boote, *Cacique Foyel*, c.1885. Fotografía rescatada y restaurada en el proyecto “Inacayal Vuelve: bordar el genocidio Mapuche” de Sebastián Harcher, 2018. Disponible en: <https://inacayal.revistaanfibia.com/>.

Respecto del rostro, al comparar la obra con las fotografías de Inacayal y Foyel [Fig. 8 y 9], hallamos mayor coincidencia con el segundo. Si bien los dos estuvieron cautivos en el Museo de La Plata cuando el escultor hacía la ornamentación para ese edificio, Inacayal murió poco después de Tafá y de Margarita, sobrina de Foyel. Se piensa que estas muertes y las de otros miembros de este grupo, cuestionadas y denunciadas en su momento (Oldani; Suárez; Pepe, 2011), fueron la razón de la liberación de Foyel (Masotta, 2009: s.p). La elección de Foyel, adicionalmente, podría estar relacionada con las posibles intenciones simbólicas de esta obra, de representar a un “indio civilizado” en sintonía con el relato triunfal y exento de conflicto que Moreno describió en 1895, cuando reencontró a Foyel en Chubut:

En la casa de negocio del valle [del Tecka] me esperaba el cacique Sharmata y poco después llegó el viejo cacique Foyel, mi huésped en el Museo durante varios años, que ha preferido volver a las boleadas de guanacos y avestruces. Musters nos cuenta la habilidad de Foyel en las cacerías, y más de una vez, septuagenario ya, me ha proporcionado éste avestruces y guanacos con sus seguras boleadoras. Foyel me espera para acompañarme [...] Me es agradable volver a ver a estos indígenas después de tantos años y encontrarlos asimilándose aunque lentamente, con la civilización. (*apud* Vignati, 1942: 28).

En este caso consideramos que De Pol no estaba haciendo solo una escultura de un tipo étnico, sino intentando componer un “tema nacional” -el equivalente a una pintura de historia-. Nuestra hipótesis respecto de sus elecciones iconográficas, de acuerdo con lo antes mencionado, es que sus fuentes habrían sido dos fotografías: la de Foyel (Boote, 1885) y la de Pincen (Pozzo, 1878). La composición de la escultura implicaría varios cambios respecto de sus fuentes fotográficas: en primer lugar la posición de la cabeza con la mirada hacia arriba, que desplaza la pose -e implicaciones científico criminológicas de las tomas de “frente y perfil” analizadas por Marta Penhos-, para darle un gesto que le da otro sentido. Las boleadoras, ubicadas alrededor del torso en la foto de Pincén, retoman en la estatua su lugar alrededor de la cintura. Sus manos no sostienen apenas la lanza, como en la fotografía de Pozzo, sino que se aferran a ella de manera firme y decidida.

Fig. 10-11. Vittorio de Pol, *Monumento a Fray Fernando Trejo y Sanabria*, 1903, bronce. Patio Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Pocos años después Víctor de Pol logró darle una forma más compleja a esta visión triunfalista del proceso civilizatorio en el pedestal del monumento al fundador de la Universidad de Córdoba Fray Fernando Trejo y Sanabria de 1903 [Fig.10 y 11]. En dicho pedestal el escultor incluyó un altorrelieve en el que, de un lado, hay un grupo de indígenas sentados alrededor de una cruz seguidos de una alegoría femenina que sostiene en lo alto un manto. Del otro lado se encuentran reunidas las alegorías

de la teología, la medicina, la matemática y la jurisprudencia. Según la descripción de Attilio Vetere en 1911, la obra representa “la verdad menguando las tinieblas para que surja el sol de la civilidad”³⁸. En ella, el “Indio Pampa / Tehuelche” está en el grupo del primer plano, totalmente desnudo. En segundo plano se repite su figura pero transformado en la figura del “indio gaucho” ya analizada, en una progresión en la que dirige su mirada hacia la cruz del último plano. Este uso explica, por una parte, la mirada alta y por otro, la idea de una progresión hacia la “civilización” dada, en este caso, gracias a la evangelización como lo refuerza la inscripción superior: “In hoc signo vinces”.

Así seguramente lo vio su amigo y coleccionista, Augusto Belín Sarmiento, quien adaptó para la estatuilla un pedestal que completaba su sentido, como lo indicó en su catálogo:

Tehuelche de lanza. Bronce a cera perdida, estudiado en vida en el Museo de La Plata, para conservar un tipo bajo el punto de vista etnológico, por Víctor de Pol, alto 0.85. Grande obra concienzudamente estudiada. Le sirve de pedestal una monstruosa cápsula de cobre de un cañón alemán que bombardeaba a Dunkerque y medía 17 metros de largo el cañón y 0.28 de diámetro el obús. Sirviendo así de símbolo de la barbarie científica y espontánea.³⁹

No tenemos certeza de que esta obra haya sido alguna vez exhibida así en el Museo Histórico Sarmiento. La propuesta estética del “Indio Pampa / Tehuelche”, resulta una imagen híbrida, del “indio gaucho”, no es un “salvaje” en estado puro, sino un indio en el camino de la civilización. Ezequiel Adamovsky analiza la complejidad de las distinciones étnico-raciales y las cambiantes definiciones de lo criollo en la definición del gaucho como “tipo nacional”. En este sentido cobra mayor interés el reconocimiento del “Indio Pampa / Tehuelche” de De Pol como tema nacional en el Ateneo, pues sería, siguiendo a Adamovsky, una de las muchas “evidencias y discursos sedimentados que ligaban al gaucho con raigambres étnicas no europeas” (2019: 95) y, de acuerdo con el mismo autor, “fue este punto de indeterminación el que abriría las puertas para una apropiación del criollismo que apuntaba a hacer visible la heterogeneidad étnico-racial del pueblo argentino, socavando de ese modo el mito de la Argentina blanca europea” (*Ibidem*).

El “Indio Pampa / Tehuelche” dista de las pocas obras sobre el pasado indígena en el espacio público de Buenos Aires en donde se eligieron representaciones del indígena derrotado y melancólico, o las del salvaje y amenazante: es así que, en el primer caso, encontramos la escultura “La Cautiva” de Lucio Correa Morales⁴⁰ de 1905, y en el segundo “El aborigen” de Hernán Cullen Ayerza, de 1910⁴¹. La representación incluida en el pedestal de Trejo, corresponde al lugar del indígena en este discurso nacionalista de entresiglos, en la que el indígena hace parte de una prehistoria, reforzando el discurso de su completa extinción. En este sentido, el “indio gaucho” resultaba un vestigio de una fase de su evolución, cuya forma escultórica contribuía a dejarlo en el pasado.

Tan lejos, tan cerca: Sarmiento y Tafá bajo la mirada de De Pol

Consideremos, para terminar, por una parte a Augusto Belín Sarmiento -gran estudioso de la obra de su abuelo, guardián y continuador de sus colecciones- y su profunda convicción de “Indio pampa / Tehuelche” como representación de la barbarie. Por otra parte a Víctor de Pol como autor del busto de Sarmiento, una obra que Belín consideraba “un documento capital”⁴², apreciación que no dista de la mirada positivista con la que analizaba los tipos étnicos del escultor. En este apartado analizaremos de qué manera estas ideas aplicadas a la escultura hicieron evidentes las contradicciones que surgían de las predeterminaciones biológicas asociadas al concepto de raza del momento y su relación con el arte moderno y en particular con la obra de Auguste Rodin (1840-1917).

Fig. 12. Auguste Rodin, *Monumento a Sarmiento*, 1900, bronce y mármol. Parque Tres de Febrero, Buenos Aires.
Foto Osmar Valdebenito. Disponible en:
https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:WLM_2013_Monumento_a_Domingo_Faustino_Sarmiento_2.jpg

Fig. 13. Víctor de Pol, *Medalla conmemorativa del Monumento a Sarmiento de Rodin*, 1900, bronce, 60 x 60 x 5,5 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina, inv. 6214.

No abundaremos en la polémica, bien conocida⁴³, sobre el rechazo del Monumento a Domingo Faustino Sarmiento encargado a Rodin por su falta de parecido [Fig. 12], pero sí en las voces que asemejaron su cabeza a la de un simio⁴⁴, o que reclamaban al artista por haberle hecho una cabeza de “degenerado”⁴⁵.

En un artículo de *La Nación* se lo comparó con el “mono titi de orejas de pincel”⁴⁶ después de hacer una detallada descripción centrada en sus rasgos faciales: “frente fugitiva, deprimida como la de un reptil, nariz pequeña y ondulada, labio saliente pero delgado”. En contraposición a ello, las características que asignaba a Sarmiento estaban relacionadas con sus virtudes: “boca enorme como su elocuencia” o “frente alta de utopista”. El articulista anónimo había iniciado su diatriba citando como fuente de autoridad a Max Nordau, discípulo de Cesare Lombroso y autor del libro *Degeneración* (1893) en el que propuso una distinción entre artistas sanos y enfermos, quien pocos años después, escribió sobre Rodin tildándolo de “decadente” y a sus obras de “aberraciones” (Nordau, 1907).

En este sentido puede entenderse algo tan poco común como la ejecución del medallón conmemorativo del monumento con una imagen que no fuera el propio monumento o una parte de este [Fig.13], sino como un perfil de su cabeza que fue encargado justamente a Víctor de Pol. Puede pensarse como una “corrección” en términos de semejanza, sin dejar de considerar por supuesto las implicaciones frenológicas que preocupaban a sus amigos y admiradores. De Pol (y Belín, seguramente) debieron resentir toda la prensa que rodeó el encargo del Monumento de Sarmiento a Rodin, más allá de la polémica, pues obtuvo la atención que pensaban recibiría el monumento a Sarmiento en San Juan inaugurado en 1901. Prueba de ello, es que más adelante, en 1905, De Pol ofreció para el Consejo de Educación de La Plata un busto de Sarmiento que calificaba como “muy superior al de Rodin”⁴⁷. La oportunidad llegaría, algunos años después, al recibir el encargo de una nueva estatua en homenaje a Sarmiento para la ciudad de Rosario [Fig.14]. Desde el punto de vista formal se podría plantear esta obra como una versión “corregida y aumentada” del fallido monumento de Rodin.

Fig. 14. Víctor de Pol, Monumento a Sarmiento en Rosario, 1911. Fotografía de la inauguración. AGN_DDF/ Caja 3054, inv: 89012.

Una comparación formal de los dos monumentos no deja duda sobre la cercanía entre los proyectos, principalmente en el eje central: la figura broncea de Sarmiento pedestre vestido de civil, sobre un pedestal cuya cara posterior está dominada por una alegoría de Apolo venciendo a la ignorancia en el caso de Rodin, y la del luchador en la de De Pol, ambas en mármol blanco. Este último le agregaría dos alegorías más de bronce: la educación y las leyes. En un artículo de prensa publicado en Rosario con motivo de su inauguración se explicitaba la tensión entre las dos obras. Por ello, se iniciaba señalando que el consenso público sobre la obra de Rodin estaba “lejos de responder a la necesidad suprema en arte de perpetuar los rasgos reales”⁴⁸. El autor anónimo de esta nota añade: “Cualesquiera que fuera la pretensión del artista de idealizar o de simbolizar un *ejemplar humano*, nunca podrá prescindir de la realidad cuando se trata en definitiva de un retrato”⁴⁹. Una falencia que explica por “el alejamiento del artista de toda fuente de información”⁵⁰, para finalmente añadir un testimonio de la toma del natural del busto de Sarmiento por parte de De Pol:

puede acaso tachársele su demasiada exactitud siendo la reproducción exactísima del anciano. Después en un monumento que ejecuté de Sarmiento estudié con fidelidad absoluta aquel documento indiscutible, trasponiéndolo a una edad más vigorosa y, en mi concepto más adecuado para perpetuar su ilustre memoria mediante cierta simplificación de los detalles que en nada alteran la verdad y lo presentan en toda su potencia intelectual.⁵¹

La creación de esta estatua en 1911 coincidió con la publicación de la biografía de Sarmiento de Leopoldo Lugones, quien si bien no se refiere a los problemas surgidos en la monumentalización de Sarmiento, parece apuntar directo a dicha contradicción cuando afirmó sobre su fisonomía:

Así, resultando éste [el cráneo] a vista de pájaro (norma verticalis) y en su proyección mandibular, un verdadero cráneo de negro, la frente y el rostro vienen a determinar una fisonomía declaradamente caucásica. Nada más ennoblecido, en efecto, de energía espiritual. (*apud*. Fontana, 2017: 44)

Con esta contundente cita concluimos este acercamiento a la obra de Víctor de Pol como una vía para aportar a la comprensión del lugar del arte -la escultura en particular- en las narrativas para la construcción de los imaginarios nacionales y su relación con una visión racializada del mundo. El lugar de Víctor de Pol como observador/constructor de la alteridad no era distinto del de sus pares argentinos Francisco Cafferata y Lucio Correa Morales. La opción por este género escultórico responde a una representación tipológica de seres humanos que dista del vínculo emocional que implica el hacer un retrato. Es así que en las denominaciones del propio autor a las obras y las atribuidas por el coleccionismo se verifica la continuidad de la mirada tipológica, incluso en el caso de Tafá, que excepcionalmente fue vinculada con la persona retratada, pero su nombre seguido de su tipología como “india fueguina” reafirma su carácter de especie y su lugar de origen que explican de alguna manera su existencia.

La escultura de tema étnico tuvo diferente fortuna crítica en los distintos países americanos. El caso aquí analizado permite diferenciar las dinámicas de este proceso en Argentina en contraste con países como Brasil o México en donde los artistas se vieron enfrentados a crear un delicado equilibrio entre la tradición estética europea con datos de los nacientes estudios de arqueología y antropología, para producir obras que se ajustaran a la construcción de una antigüedad propia, equiparable a la de las llamadas “grandes civilizaciones” de Occidente (Vanegas, en prensa). La conflictiva relación con las comunidades contemporáneas de afrodescendientes e indígenas de la naciente nación Argentina da cuenta del limitado cultivo de la escultura de tema étnico, así como la escasa fortuna crítica que tuvieron

las obras de este tipo realizadas por Cafferata y Correa Morales, quienes además lidiaban con la preferencia de sus contemporáneos por los escultores extranjeros. Al nulo interés en la escultura de tema étnico -que los artistas veían brillar en otros ámbitos- se sumó un incipiente campo artístico argentino, que era un eslabón más en la consolidación de un estado-nación sin lugar para la diversidad étnica dentro de su narrativa.

Referencias

ARCHIVO DE ADOLFO RIBERA. Academia Nacional de Bellas Artes (AAR, ANBA).

ARCHIVO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, Argentina.

ARCHIVO RUIZ DE OLANO. Tarea IIPC – UNSAM.

ADAMOVSKY, E. *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2019.

AGUERRE, M.; PICCIONI, R. Eduardo Schiaffino y “el monito titi” del Parque 3 de Febrero, o la introducción de una estética moderna en la empresa monumental porteña. In: WECHSLER, D. (coord.). *Desde la otra vereda. Archivos del CAIA 1*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.

AMETRANO, S. 20 años después: restitución complementaria del Cacique Inacayal y familiares. *Revista Museo*, n. 27, 2015. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/296385344.pdf>.

ARTUNDO, P. M. *El arte francés en la Argentina. 1860-1950*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2004.

BASCHET, L. (dir.) *Société des Artistes Français. Catalogue illustré du Salon de 1909*. París: Bibliothèque des Annales, s.f. [c. 1909].

BELÍN SARMIENTO, A. *El Relicario de Sarmiento. En busca de asilo*. Asunción: Imprenta La Mundial, 1935.

BELÍN SARMIENTO, A. *Museo complementario del Relicario Sarmiento*. Buenos Aires: Talleres Gráficos “Gadola”, 1936.

BINDMAN, D. Le «racisme scientifique» et la représentation des africains dans la France du XIXe siècle en *Le modèle noir*. París: Flammarion, Musée d'Orsay, 2019.

BLANCHARD, P.; BOËTSCH, G. ; SNOEP, N. J. (dirs.) *Exhibitions. L'invention du sauvagement*. París: Musée du quai Branly, 2012.

CONSTANTIN, M. T. El Sarmiento de Rodin. In: *Rodin en Buenos Aires*. Buenos Aires: Fundación Antorchas, 2001.

COUTO DA SILVA, M.C. A propósito de três esculturas de Rodolfo Bernardelli: a Baiana (1886), o Retrato de Negro (1886) e o Túmulo de José Bonifácio (1888-89). *19&20*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 3, jul. 2009. Disponible en: http://www.dezenovevinte.net/obras/mc_bernardelli.htm.

DE GRASSI, M. Francesco Pezzicar e 'L'abolizione della schiavitù'. *AFAT. Rivista di Storia dell'arte*, n. 31, Trieste, 2012.

EL MONUMENTO Á SARMIENTO. *Monos y monadas*, año 2, n. 81, Rosario, 31 de diciembre de 1911.

EL SALÓN – LOS PREMIOS DEL ATENEO. *La Prensa*, 21 de noviembre de 1896.

FLERES, U. *Ettore Ximenes: su vita e sue opere*. Bergamo: Istituto italiano di arti grafiche, 1928.

FONTANA, P. Biografía, estatuaría y genio en Historia de Sarmiento, de Leopoldo Lugones. *Literatura y Lingüística*, n. 36, 2017.

GALESIO, M. F. (org.), *Memoria de la escultura 1895-1914. Colección MNBA*. Buenos Aires: Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2013.

GELER, L. *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria/TEIAA, 2010.

GHIDOLI, M. de L. *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones de afroporteños en el siglo XIX*. Rosario: Prohistoria, 2016.

- GINDHART, M. P. Ethnographic Exoticism: Charles-Arthur Bourgeois's Snake Charmer. *Material Culture Review*, v. 79, 2014.
- LEHMANN-NITSCHKE, R. *Catálogo de la Sección Antropológica del Museo de La Plata*. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos (Publicaciones del Museo de La Plata), 1911.
- LOIÁCONO, É. Buenos Aires entre las garras del león y la melancolía criolla. La sección de escultura en la Exposición Continental de 1882. In: ANSA, E.; ALVARADO, M. (eds.). *Estéticas del poder y contrapoder de la imagen en América*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2019.
- LÓPEZ CABALLERO, P.; GIUDICELLI, C. (dirs.) *Régimes nationaux d'altérité. États-nations et altérités autochtones en Amérique Latine, 1810-1950*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016.
- KNAUSS, P. Jogo de olhares: índios e negros na escultura do século XIX entre a França e o Brasil. *História*, v. 32, n.1, p.122-123, jan./jun. 2013.
- MAJLUF, N. 'Ce n'est pas le Pérou', or, the Failure of Authenticity, Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855. *Critical Inquiry*, n. 23, p. 868-893, summer 1997.
- MALOSETTI COSTA, L. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica [2001], 2007.
- MALOSETTI COSTA, L. *Tabaré cosmopolita, migraciones y ambivalencias de un héroe trágico*. Montevideo: Museo Zorrilla, 2018.
- MARTÍNEZ, A. *Imágenes fotográficas sobre pueblos indígenas. Un enfoque antropológico*. Tesis para optar por el grado de Doctor en Ciencias Naturales. Facultad de Ciencias Naturales y Museo Universidad de La Plata, 2010, p. 15 y 16.
- MASOTTA, C. El atlas invisible. Historias de archivo en torno a la muestra 'Almas Robadas - Postales de Indios' (Buenos Aires, 2010). *Corpus* [En línea], v. 1, n. 1, 2011. Disponible en: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/963>.
- MASOTTA, C. El fantasma del cacique Foyel. Apariciones y apropiaciones entre la toponimia y el mito. In: *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009, s.p.
- MIGLIACCIO, L. Arqueología, etnografía y el contexto artístico en Brasil en el Segundo Reinado: las obras de los escultores Ferdinand Pettrich y Louis Roche. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 12, n. 2, p. 389-401, maio/ago. 2017.
- NORDAU, M. *On art and artists*. [Harvey, W. transl]. Filadelfia: George W. Jacobs & Co. Publishers, 1907.
- OLDANI, K.; SUÁREZ, M.A.; PEPE, F.M. Las muertes invisibilizadas del Museo de La Plata. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, v. 1, n. 1, 1er semestre 2011. Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/corpus>.
- PENHOS, M. Frente y perfil: fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX. In: PENHOS, M.; MASOTTA, C.; AGUILAR, M.I.R. y otros. *Arte y Antropología en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Espigas/ Fundación Telefónica/ FIAAR, 2005. Disponible en: <http://publicaciones.espigas.org.ar/index.php/espigas/catalog/book/978-987-1398-27-0>.
- REPORTAJE CON VÍCTOR DE POL. *Caras & Caretas*, año XX, n. 968, 21 de abril de 1917.
- ROCCA, E. J. *Víctor de Pol. El escultor olvidado*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1992.
- SCAPOL MONTEIRO, M. C. O Mausoléu a Belgrano, de Ettore Ximenes, e a presença artística italiana na Argentina. *Caiana. Revista de História del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 8, 2016, en línea desde el 4 julio 2012. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=223&vol=8.
- TELL, V. *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. San Martín: UNSAM edita, 2017.
- THURAN, L. Pascal Blanchard, Corps noir, regard blanc. In: *Le modèle noir*. Paris: Flammarion, Musée d'Orsay, 2019.
- URRAZA, E. Las esculturas de un maestro olvidado de los primeros tiempos. *El día*, La Plata, 25 de mayo de 1962.
- VANEGAS CARRASCO, C. La construcción de la imagen del indígena en la *monumenta*

latinoamericana del siglo XIX. In: LOZANO, R.; DOROTINSKY, D. (orgs.). *Estudios de cultura visual en América Latina*. México: UNAM, en prensa.

VETERE, A. *Gli italiani nella Repubblica Argentina all'esposizione di Torino*, 1911.

VIGNATI, M. A. Iconografía Aborigen. I. Los Caciques Sayeweke, Inakayal y Foyel y sus allegados. *Revista del Museo de La Plata* (nueva serie), sec. Antropología, v. 2, n. 10, 1942. Disponible en:

<https://publicaciones.fcnym.unlp.edu.ar/rmlp/article/view/1649/703>.

WESCHLER, D. B. (coord.). *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, 2000.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Página web. Argentina. Disponible en: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/3590/>.

Notas

* Investigadora del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP – CONICET – UNSAM). E-mail: cvanegas@unsam.edu.ar. La primera versión de este trabajo fue presentada en las *I Jornadas CIAP. Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (UNSAM-CONICET) "Arte y patrimonio. Historia, materialidades, prácticas y discursos"*, 18, 19 y 20 de noviembre de 2020. Agradezco a Laura Malosetti, Juan Ricardo Rey, Giulia Murace y Milena Gallipoli por sus lecturas y comentarios en el proceso de escritura de este texto. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1650-9472>.

¹ El grupo de hombres y mujeres capturados y trasladados al Museo de La Plata en donde sus restos fueron coleccionados, ha sido objeto de numerosas investigaciones. Ver síntesis del caso y principales referencias bibliográficas en Ametrano, 2015.

² Esta y todas las traducciones son propias.

³ He elegido la denominación escultura de tema étnico y no escultura etnográfica debido a que el propósito de los artistas no siempre responde a los de la etnografía como metodología de investigación de los grupos humanos, si bien en algunas ocasiones sus usos sí lo hayan sido. La escultura de tema étnico sería aquella que responde a la mirada racializada del mundo vigente en el siglo XIX que representa y construye la alteridad a partir de todo lo que no considera "blanco".

⁴ La obra de Camper "devino rápidamente en una obra de referencia en todas las escuelas de arte de Europa" (Bindman, 2019: 104).

⁵ Si bien algunos estudios contemporáneos de la historia cultural de arte argentino problematizan las cuestiones raciales y étnicas en el arte local, no hay un libro de referencia sobre el tema. El estudio pionero del tema desde la historia del arte es Marta Penhos, "Frente y perfil: fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX" en Penhos, 2015. También cabe destacar el análisis de los usos del pasado indígena para la construcción del discurso nacional uruguayo en Malosetti Costa (2018). Esta temática ha sido trabajada más extensamente en otros ámbitos latinoamericanos, dentro de los cuales se destacan los trabajos de Majluf (1997), entre otros.

⁶ Se ha especulado si lo contactó Ramos Mejía según Edgardo Rocca o Dardo Rocha, fundador de La Plata. (Rocca, 1992: 13; Urraza, 1962: 4).

⁷ *La Nación*, 12 de septiembre de 1889, p. 2. Noticia de prensa referenciada en el Archivo de Adolfo Ribera que se encuentra en la Academia Nacional de Bellas Artes (en adelante AAR, ANBA). Agradezco a Laura Malosetti por la indicación y acceso a este archivo.

⁸ Correa Morales estuvo en Florencia entre 1874 y 1882 y Cafferata entre 1877 y 1885.

⁹ En 1880 Bernardelli realiza en Roma la obra *A Faceira*, que es comentada desfavorablemente por João Maximiano Mafra: "a Escultura de gêneros é tolerável a Escola realista em que tem continuado o pensionista, entretanto o talento peregrino que a concebeu e executou com tanta galhardia se tivesse concentrado na Escola idealista, poderia [ter] bem produzido um primor d'arte". Citado por Couto da Silva (2009: s.p.).

¹⁰ Francisco Cafferata presentó su obra "El esclavo" (1881, bronce, actualmente en la Plaza Sicilia en Buenos Aires) y Correa Morales "El Plata" (un indígena que representaba la alegoría del río Paraná en yeso patinado, de ubicación actual desconocida). Ver otra interpretación en (Loiácono, 2019: 215-230).

¹¹ La descripción e identificación étnica de Tafá proviene de Vignati quien presentó un conjunto de fotografías de este grupo tomadas en Tigre en 1885, junto con descripciones provenientes de la información entregada por el Museo de La Plata y sus propias investigaciones. Según este documento, Tafá "o Eulltalyalma" era una mujer alacaluf, nombre despectivo asignado por los investigadores del siglo XIX a este grupo proveniente de Tierra del Fuego, actualmente los miembros de este grupo se autodenominan Kawésqar, que es también el nombre de su idioma. Vignati indica que "actuaba entre la gente del cacique Inakayal en calidad de sirviente" (Vignati, 1942: 43).

¹² Cuando se hallaban prisioneros en los cuarteles del regimiento 8 de línea en julio de 1885 (Martínez, 2010: 15 y 16).

¹³ Ficha mecanografiada (AAR, ANBA).

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Bajo este nombre figura actualmente en el MNBA, inv. 3590. En la carta de donación en 1935 de la obra, la viuda del escultor Asindila del Valle de De Pol, indica que la obra se titula "Tasá (India fueguina)" y la inscripción quedó consignada como "Víctor Pol 07". Sin embargo la inscripción dice "Víctor Pol 87", en la parte posterior hay una inscripción bastante desdibujada en la que hoy se puede leer: "Frat. Fuser Firenze". En una ficha del archivo Ribera afirma que tenía en la parte baja un sello de fundición que decía "Fratelli Galli Fusero, Firenze 1888". AAR, ANBA, s.n.

¹⁷ En el legajo de la obra del MNBA hay una comunicación fechada en 1979 en donde figura como "Tasá (mujer fueguina)".

¹⁸ En la ficha catalográfica de la obra se menciona que la identificación de las personas retratadas fue extractada de Robert Lehmann-Nitsche, *Catálogo de la Sección Antropológica del Museo de La Plata*, Buenos Aires, Imprenta de Coni Hermanos (Publicaciones del Museo de La Plata), 1911, p. 88. Disponible en: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/3590/>.

¹⁹ Figura bajo el no. 3733 en Ludovic Baschet (dir.) *Société des Artistes Français. Catalogue illustré du Salon de 1909*. París: Bibliothèque des Annales, sf, sp.

²⁰ Si bien en la parte lateral las tres están firmadas y fechadas en 1887, la del MNBA dice "Victor Pol 87" y no tiene plinto, las otras dos si lo tienen y la firma "Victor de Pol .87", lo que nos conduce a pensar que se trata de ejemplares de una segunda fundición, muy probablemente para la exposición de París en 1909. A partir de un recibo fichado por Ribera, esta fundición se habría hecho en la fábrica de bronce de arte "Auguste Gouge (París)". AAR, ANBA, s.n. En el legajo de la obra en el Museo Nacional de Bellas Artes consta que hay otro ejemplar de lo que hemos identificado como la fundición de 1909 en la colección de Walter H. Lee Jr. En Delaware, Estados Unidos, comprado en una subasta del que se desconoce su ubicación actual.

²¹ Figura bajo el no. 3732 en Ludovic Baschet (dir.) *Société des Artistes Français. Catalogue illustré du Salon de 1909*. París: Bibliothèque des Annales, sf, sp.

²² Gracias a su reproducción en el reportaje de 1917 pudimos identificar la pieza.

²³ En la zona lateral inferior está firmado y fechado "V. de Pol Firenze 1891", sin embargo en la parte posterior pueden verse esta inscripción: "25.3 / 8.8.88 / 29.8.88 / 8.Xbre.90 / 11.3. 9-". Estos números parecen referirse a fechas, que podrían indicar que la obra fue fundida entre 1888 y 1891.

²⁴ Ugo Fleres, *Ettore Ximenes: su vita e sue opere*, Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche, 1928, p. 116. Citado por Michelli Cristine Scapol Monteiro. O Mausoléu a Belgrano, de Ettore Ximenes, e a presença artística italiana na Argentina. *Caiana. Revista de História del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n.8, 2016, en línea desde el 4 julio 2012. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=223&vol=8.

²⁵ El busto se identificó gracias a su inclusión en el catálogo de venta de obra del artista publicado en 1878. *Ibidem*, p. 134.

²⁶ Charles Rochet, el hermano del escultor, pertenecía a la Sociedad Antropológica de París y ahí polemizó sobre si estas obras podían considerarse como estudios de "ciencia antropológica" o no. *Ibidem*, p. 135.

²⁷ "Con este signo vencerás" es la inscripción que figura en la parte superior de esta cara del pedestal del monumento a Fray Fernando Trejo, que se refiere a la cruz como símbolo de la evangelización de los pueblos originarios.

²⁸ El evento tuvo dos jurados, uno del Ministerio de Instrucción Pública y otro del Ateneo, este segundo jurado fue el que creó el premio y se lo otorgó a de Pol, además de un premio honorífico (medalla de plata) por su estatua de monseñor Aneiros. Esta iniciativa no tuvo continuidad dado que no se realizaron más Salones organizados por el Ateneo y el Salón Nacional de 1898 tuvo una organización distinta.

²⁹ Ver el exhaustivo análisis de la obra, su iconografía y recepción en Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica [2001], 2007, p. 241-285.

³⁰ El Salón – Los premios del Ateneo. *La Prensa*, 21 de noviembre de 1896, p. 5. Agradezco a Laura Malosetti por facilitarme esta referencia. Se aclara en esta fuente que se trata de una estatua en bronce, por lo cual descartamos que fuera el busto de mármol -que responde a la misma iconografía- que conserva el MNBA bajo el título "Cacique Indio Pampa" (inv. 7490) y cuyo título lo vincula con esta estatua.

³¹ Cfr. Diana Beatriz Weschler (coord.). *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, 2000. Patricia M. Artundo. *El arte francés en la Argentina. 1860-1950*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2004.

³² En el reportaje de 1917, como anotábamos antes, la obra se presentó bajo el título "Cacique Inacayal, patagónico". En la ficha catalográfica del busto "Indio cacique pampa" firmada por Patricia Corsani dice: "Otra figura vinculada a la obra Tafá es la del cacique Inakayal (indio gennaken-araucano, provincia de Chubut). El derrotero del retrato –en mármol– del cacique tiene orígenes comunes a los de la india Tafá. Inakayal, uno de los caciques más destacados de su época, junto con otros como Foyel, Namún Curá, Saihueque, Catriel, tenía sangre mezclada porque su padre era gennaken (es decir, puelpe, pampa) y su madre araucana. Al igual que Tafá vivió en el Museo de La Plata hasta su muerte, el 24 de septiembre de 1888". Disponible en: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/3590/>

³³ Referencia en el Archivo Ribera: "Una cabeza de mármol de Carrara, tamaño natural del cacique Fuyel (sic) fue donada por los herederos de Víctor de Pol en 1967 al MNBA". AAR, ANBA, s.n.

³⁴ Recorte de prensa "A 66 años de la captura del cacique Pincen, la lanza más temible de la pampa", recorte sin fecha consultado en el Museo Histórico Sarmiento. ["Esto es" ca. 1945]

³⁵ Tell, Verónica. *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. San Martín: UNSAM edita (2017: 43). Antonio Pozzo acompañó por su propia cuenta al ejército en la llamada "campana del desierto", de la cual produjo una serie de imágenes para comercializar, dentro de los que se destaca el álbum *Expedición al Río Negro. Abril a Julio de 1879*. Pozzo había incursionado dos veces antes en aquel territorio y su labor sirvió de apoyo al proyecto (Tell, 2017:22-23).

³⁶ Carlos Massotta encontró en Instituto Ibero-Americano de Berlín una copia en albúmina del retrato de Pincén entre los documentos fotográficos pertenecientes al antropólogo Roberto Lehmann-Nitsche, quien trabajó en el Museo de La Plata desde 1897. La foto no llevaba el sello de Pozzo sino el de "S. Rimathe. Fotografía Buenos Aires - 442". Las postales iluminadas de Pincén circularon por esos

años. Carlos Masotta. El atlas invisible. Historias de archivo en torno a la muestra 'Almas Robadas - Postales de Indios' (Buenos Aires, 2010). *Corpus* [En línea], v. 1, n. 1, 2011. Disponible en: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/963>.

³⁷ Esta misma imagen en su versión litografiada fue utilizada en la tapa de la segunda edición de *Callvucurá y la dinastía de los piedra* del mismo autor, editada en 1890.

³⁸ Attilio Vetere, *Gli italiani nella Repubblica Argentina all'esposizione di Torino*, (Pais: editorial, 1911). Agradezco a Giulia Murace por compartir conmigo esta fuente.

³⁹ Sarmiento, Augusto Belin. *Museo complementario del Relicario Sarmiento*. Buenos Aires: Talleres Gráficos "Gadola", 1936, p. 18.

⁴⁰ Inaugurada en Paseo Colón, trasladada a Plaza Brasil en donde se encuentra hasta hoy, sin su pedestal original.

⁴¹ Esculpida en Roma y dos años después adquirida e instalada por la municipalidad en un lugar céntrico de Buenos Aires: la Plaza Once, en donde permaneció entre 1912 y 1928. Hoy en Plaza España, Constitución, CABA.

⁴² Augusto Belin Sarmiento. *El Relicario de Sarmiento. En busca de asilo*. Asunción: Imprenta La Mundial, 1935, p. 46.

⁴³ María Teresa Constantin (2001); Marina Aguerre y Raúl Piccioni (1998).

⁴⁴ Miguel Cané le reclama a Rodin "todo el mundo se encuentra desconcertado con la figura simiesca de Sarmiento" (carta del 27/5/1900, citada por Constantin, 2001: 74).

⁴⁵ Anónimo, "El Sarmiento de Rodin. Ni realidad ni alegoría", del 27 de mayo de 1900 (citado por Aguerre y Piccioni, 1998: 102-103).

⁴⁶ *Ibidem*, esta y las siguientes descripciones.

⁴⁷ Archivo Ruiz de Olano, TAREA IIPC –UNSAM, reg. 1.1.2_390.

⁴⁸ El monumento á Sarmiento. *Monos y monadas*, año 2, n. 81, Rosario, 31 de diciembre de 1911, s.p. Agradezco a Pablo Montini por indicarme esta fuente.

⁴⁹ *Ibidem*. La cursiva es propia.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

Artículo recibido en febrero de 2021. Aprobado en abril de 2021.

Artigo recebido em fevereiro de 2021. Aprovado em abril de 2021.