

# EN NOMBRE DE LA ACADEMIA

## Desnudos masculinos en el arte argentino del siglo XIX

María de los Ángeles de Rueda | mariaderueda@gmail.com

Historia de las Artes Visuales III e Historia del Arte VI y VII  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata  
Argentina

### RESUMEN

En este artículo de opinión se describen algunos rasgos de un subgénero del desnudo: el dibujo anatómico masculino o *Academia*, que aparece en el arte argentino durante el siglo XIX. Estos dibujos y pinturas de estudio cambian en sus convenciones a medida que nos aproximamos a la formalización de un sistema artístico moderno en los albores del siglo XX, donde surge un tipo de representación con mayor libertad en el tratamiento del cuerpo masculino desnudo y en sus modos de representación. Se esboza, a través de unos pocos ejemplos, la posibilidad de volver a pensar las categorías de la historia del arte. Un aspecto de la problemática sobre los géneros artísticos conforma un detalle, tal vez, pero permite el desplazamiento del punto de vista del historiador del arte con relación a las obras del pasado.

### PALABRAS CLAVE

Desnudo; hombre; academia; géneros



Esta obra está bajo una  
Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercialSinDerivar  
4.0 Internacional

El desnudo constituyó un punto de inflexión en la problemática de los géneros artísticos del siglo XIX, en particular, el masculino. Los cuerpos de hombres se representaban, durante el período, en personificaciones de héroes y de dioses en el arte europeo. Excepcionalmente, el desnudo masculino aparecía a través de un género *menor* o subgénero dentro de las convenciones de la enseñanza de las Bellas Artes con el título de *dibujo anatómico, academia, o anatomía artística*.

Existen cuatro trabajos pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes con esta característica, uno de ellos es el de José Agujari, otros dos son de Rogelio Yrurtia<sup>1</sup> (realizados en lápiz) y, por último, hay uno de Ernesto de la Cárcova (pintura). Me parece interesante destacar estas cuatro obras en la medida en que nos permiten indagar sobre la problemática de los géneros artísticos durante el siglo XIX y sobre la representación del cuerpo. Además, nos ayudan a trabajar en el desplazamiento del punto de vista del historiador del arte en la contemporaneidad con relación a las obras del pasado: ¿cómo puede cambiarse el paradigma de la historia del arte?, ¿cómo se revisan las periodizaciones y los relatos establecidos? Lo canónico siempre es plausible de ser puesto en tensión con alguna obra excepcional o con una perspectiva analítica complementaria.

Con respecto a estos interrogantes, Griselda Pollock, en el marco de su paradigma materialista histórico feminista, señala: «Descifrar la intrincada interdependencia entre clase, género y raza, en todas las formas de la práctica histórica debería ser parte de las metas de la historia crítica del arte» (2013: 27). En este sentido, observamos en detalle un conjunto de imágenes realizadas en el contexto de producción académica cuyo objetivo fue el estudio anatómico del cuerpo masculino. Sin embargo, en la actualidad, los nuevos marcos de la historia del arte, ya sea por los relatos museístico o curatoriales, permiten otras lecturas complementarias. Esta línea de trabajo admite ampliar la perspectiva histórica, considerando las interacciones sociales y simbólicas en los diferentes grupos que coexisten en un determinado tiempo y lugar, apuntando a la revisión de categorías estancas y de convenciones establecidas por instituciones clasicistas o decimonónicas en este caso.

Estas prácticas académicas se pueden articular con el desarrollo del desnudo como género burgués en el siglo XIX. Las producciones de imágenes de desnudos fueron escasas y su circulación fue restringida en el arte argentino, ya sea en un circuito íntimo (como sucedió con la obra *El Baño* (1865), de Prilidiano Pueyrredón, en el Museo Nacional de Bellas Artes) o institucional, en algunos salones de fin de siglo (por ejemplo, la pintura *Desnudo* (1888), de Eduardo Schiaffino, de la colección del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino

1 Reproducidos en el catálogo de la muestra Primeros Modernos en Buenos Aires (Museo Nacional de Bellas Artes, 2007), cuya curadora invitada fue Laura Malosetti Costa.

(MMBAJBC). No podemos dejar de mencionar que, a través de la fotografía etnográfica, aparece un nuevo repertorio del género: desnudos de mujeres originarias en tarjetas postales, cuyo código de representación corporal copia las poses y la gestualidad de los cuerpos pintados. Estas imágenes, cuya función fue documental, se usaba también como *souvenir* de tierras lejanas, haciendo visible un repertorio de cuerpos dóciles violentados por la mirada científico-positivista. Es fundamental observar estas configuraciones paralelas si se va a estudiar el desnudo y ver cómo operaron en la cultura de la primera mitad del siglo XX y qué significaron en el contexto institucional y en los usos sociales de este tiempo (Masotta, 2013).

Hay un punto de vista dominante en la figuración académica que neutraliza la representación del cuerpo desnudo masculino y que lo contextualiza como ejercicio de dibujo anatómico. Esto resulta muy claro si se pone en serie sincrónica con *El despertar de la criada* (1887), de Eduardo Sívori, y con *El Reposo* (1889), de Eduardo Schiaffino, su invisibilidad se refleja por el efecto del relato *patriarcal* que toma el cuerpo femenino como objeto de contemplación y de deseo, y por la percepción de un cuerpo desnudo, objeto de uso, estigmatizado, como el de la sirvienta. Con relación a esto, Laura Malosetti Costa señala:

Hubo discusiones intensas en la Buenos Aires finisecular respecto de la exhibición de desnudos: Eduardo Sívori las inaugura en 1887 con su *Lever de la bonne*. Pero fue Eduardo Schiaffino el protagonista clave de esta historia: desde sus propias obras de desnudos modernos y simbolistas, sus intervenciones como crítico en varios periódicos, y su permanente batalla por el arte moderno como formador de colecciones para el Museo Nacional, fue él sin duda quien más contribuyó a construir un escenario para el arte nuevo –con el desnudo femenino como punta de lanza– en Buenos Aires (2015: 6).

## A CUERPO GENTIL

Los ensayos en lápiz sobre el cuerpo masculino se remontan al siglo XVII en las Academias de Arte en donde se enseñaba el dibujo anatómico. En ellas se entendía a esta práctica como la realización de un desnudo masculino como ejercicio excelso de la representación del cuerpo humano, según las convenciones clásicas. Durante el siglo XIX, el modelo en vivo masculino (restricciones de la moral burguesa y de la exaltación del canon clásico) se siguió copiando en Europa en las academias de Bellas Artes, mientras que los artistas modernos (los bohemios, los que representaban a las vanguardias del XIX) copiaban e interpretaban *del*

*natural* a los cuerpos femeninos, liberando la representación de ciertos ideales de belleza.

En pos de los istmos que fueron sucediendo, se instaló la interpretación de una realidad puesta en carne femenina y el siglo concluyó con los desnudos de mujeres simbolistas, fatales, *fauves*. El cuerpo masculino sin ropajes se objetivó en el canon clásico de tradición grecorromana, re-encuadrado en el héroe neoclásico-romántico. Algunas excepcionales imágenes del romanticismo intentaron desviar la norma de este neutro que al compararse con una Olimpia se desvaneció en un repertorio limitado de poses. No obstante, la fotografía empezó a mostrar, en sintonía con cierta tradición de subgénero, el pasaje de una anatomía artística a una científica de la mano de Eadweard Muybridge o de Étienne Jules Marey.

En la Argentina fue tardía la creación de una academia de Bellas Artes según el modelo europeo, el francés, en particular. En esta sociedad tradicional, el desnudo femenino apareció primero en el ámbito privado con Prilidiano Pueyrredón, quien pintó una joven criada en la bañera. Luego, con la fotografía, circularon en el ámbito privado imágenes eróticas y, entre los naturalistas, postales etnográficas con las mujeres del Gran Chaco desnudas y conducidas a emular las poses sensuales de la pintura; hasta que a fin de siglo, como señalamos en la introducción, se desplegaron los desnudos femeninos, entre el naturalismo y el simbolismo, con diversos tonos de crítica, de erotismo y de modernidad.

En ese ámbito se pueden inscribir las cuatro obras mencionadas. La primera, *Academia* (1901), de Giuseppe Agujari, es una acuarela sobre papel firmada, pero sin fecha, puede que «haya integrado la exposición de acuarelas de agosto de 1869 en la casa Fusoni (su presentación en la ciudad según el consejo del comerciante gallego Francisco J. Brabo)» (Amigo, s/f) [Figura 1]. Una imagen austera, de pintura tonal, con detalles de observación del cuerpo entero masculino de espalda, no idealizado, pero sí estilizado, armónico según las convenciones de la academia clásica-naturalista.

Las dos *Academias*, de Rogelio Yrurtia, carbonillas sobre papel de 1901, muestran un desnudo masculino de cuerpo entero, de frente y de atrás, levemente desplazado, en una pose distendida, con un trabajo de línea precisa y esfumado que pone en evidencia el virtuosismo realista del autor, con énfasis en el modelado de luces y de sombras de la musculatura (lo que nos invita a pensar en el trabajo escultórico posterior) [Figura 2]. Un estilo singular sin las convenciones tan marcadas de la academia verista, en el que podemos ver cómo el cuerpo desnudo masculino es soporte del tratamiento modelado de luces y de sombras.

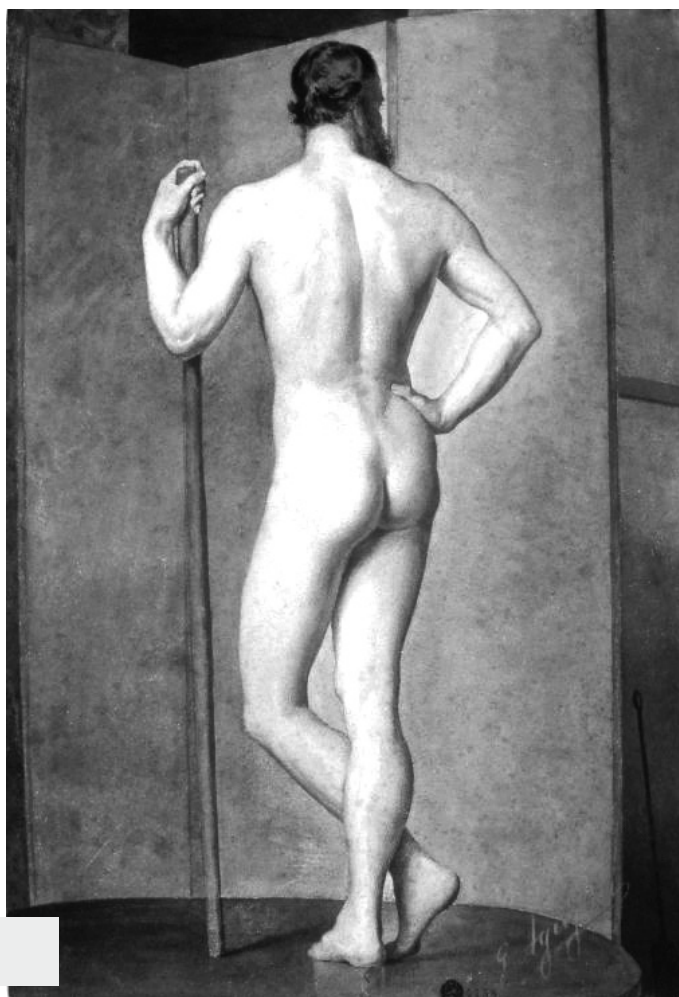


Figura 1. *Academia* (sin fecha), José Agujari

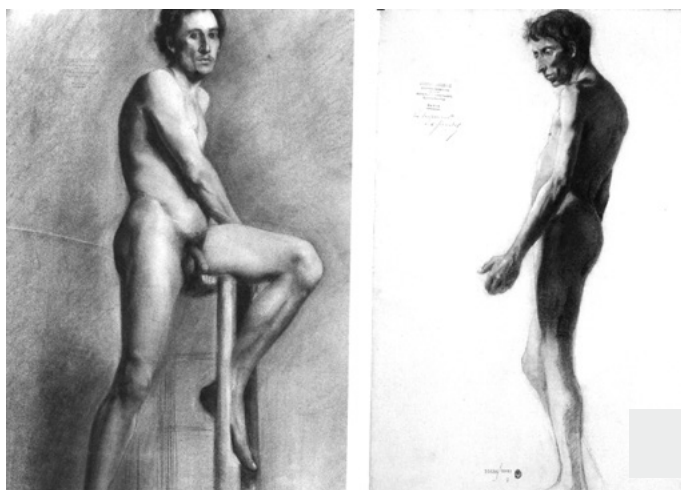


Figura 2. *Academias* (1901), Rogelio Yrurtia

La mirada se libera con el *Hombre Desnudo*, de Ernesto de la Cárcova, una obra sin fecha, de pincelada muy suelta, entre la mancha italiana y el impresionismo a la francesa, que hace que la pintura, en tierras, vibre y arme un cuerpo sentado, de espalda, donde importa la forma del torso, su luz, su curva [Figura 3]. Es una figuración que a través de la pincelada y de la luz pierde el dibujo clásico y naturalista en favor de lo pictórico. Se puede pensar con esta secuencia en la importancia de la enseñanza del modelo vivo que propiciaba Ernesto de la Cárcova y en la creación posterior de la Escuela Superior de Bellas Artes como una academia libre.

Un último ejemplo para señalar es el óleo sin fechar pintado por este artista y correspondiente a la colección del Museo Provincial de Bellas Artes E. Pettoruti de La Plata es *Torso de hombre* (sin fecha), también de Eduardo Sívori [Figura 4]. La figura está concebida dentro de un equilibrio entre los lineamientos académicos y el realismo finisecular, resultando una representación de un cuerpo desnudo que manifiesta un volumen pictórico a través de la mancha y de un juego lumínico contrastado.

La observación de las cuatro imágenes permite pensar en la afirmación de la plástica moderna, en las tensiones entre un género que se consolidó y que, a la vez, se diluyó en las búsquedas de la modernidad. También debe tenerse en cuenta el mismo cambio en la denominación: el pasaje del título *Academia* a *Hombre Desnudo* denota el desvío de la norma y la transformación de un subgénero. Al estudio de taller sobrevino la independencia de la figuración del

cuerpo desnudo del hombre, que se mostró aún más autónomo en los torsos escultóricos de la década siguiente y en los diversos dispositivos del siglo XX. Asimismo se abrió un espacio para trabajar con las figuras de representación y en las asignaciones estéticas y éticas al interior de la institución Arte y en su exterioridad –las regulaciones del gusto en la sociedad– con respecto a la figuración del cuerpo humano masculino/femenino, desnudo/vestido.

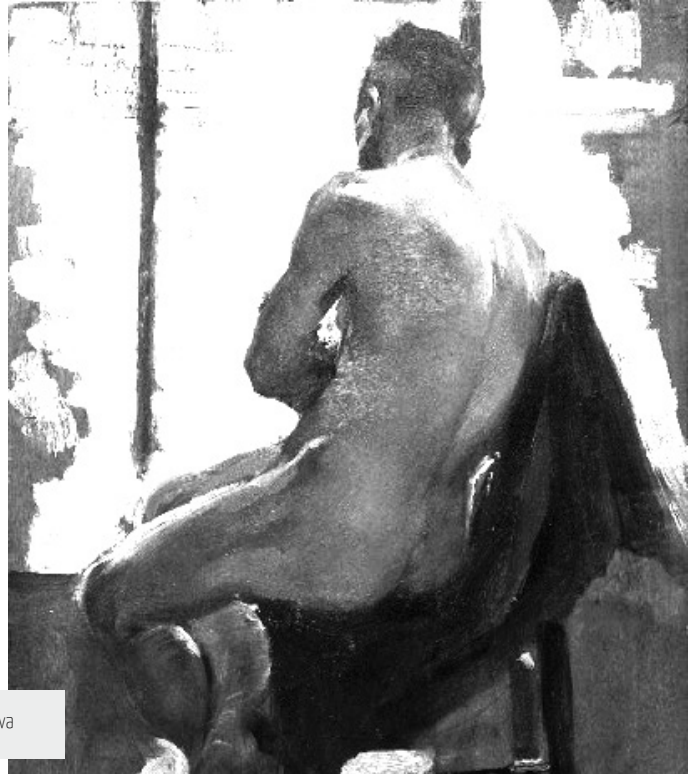


Figura 3. *Hombre desnudo (s/f)*, Ernesto de la Cárcova

\*\*\*

A modo de conclusión, es posible afirmar que la historia del arte actual toma conciencia de que «nuestro conocimiento del pasado es inevitablemente incierto, discontinuo, lagunoso; basado sobre una masa de fragmentos y ruinas» (Ginzburg, 2010: 54). Es difícil reconstruir las condiciones de producción de una obra, de un período, de un régimen de visibilidad, de una escena del trabajo en el estudio académico; pero son sumamente interesantes como un nuevo hallazgo de la mirada, de una perspectiva, de un correr el eje, la revisión sincrónica, las interrelaciones y los diálogos entre las imágenes, por ejemplo, los desnudos en las artes visuales de la primera modernidad y las diversas representaciones y miradas sobre los cuerpos dóciles.

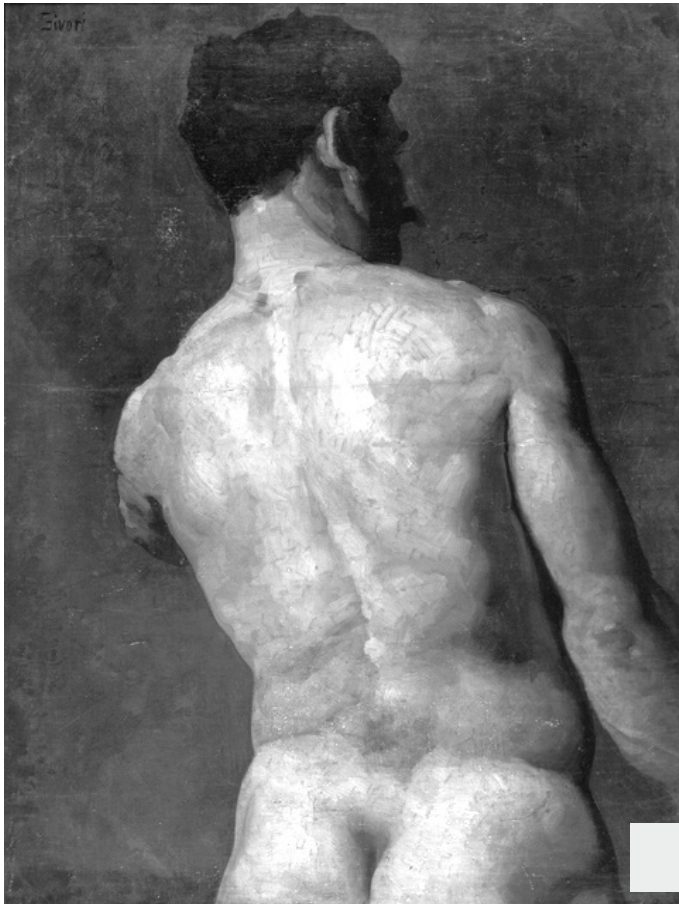


Figura 4. *Torso de hombre (s/f)*, Eduardo Sívori



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ginzburg, Carlo (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Malosetti Costa, Laura (2001). *Los Primeros Modernos, Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Pollock, Griselda (2013). *Visión y diferencia, feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

## REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Amigo, Roberto (s/f). «Comentario sobre Desnudo de hombre (Academia)» [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <<http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/307>>.

Malosetti Costa, Laura (2015). «Cartografías del deseo» [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <<http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/7-pdf/malosetti%20costa%20cartografias%20del%20deseo%20pdf.pdf>>.

Masotta, Carlos (2003). «Cuerpos dóciles y miradas encontradas. Miniaturización de los cuerpos e indicios de la resistencia en las postales *de indios* argentinas (1900-1940)» [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <[http://www.rchav.cl/2003\\_3\\_art01\\_massota.html](http://www.rchav.cl/2003_3_art01_massota.html)>.

## CATÁLOGO

Museo Nacional de Bellas Artes (2007). *Primeros Modernos en Buenos Aires. Del viaje a Europa a las exposiciones del Ateneo (1876 -1896)*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.