



© **Thomas Eakins**, *Eakins con mujer en brazos*, 1883-4.

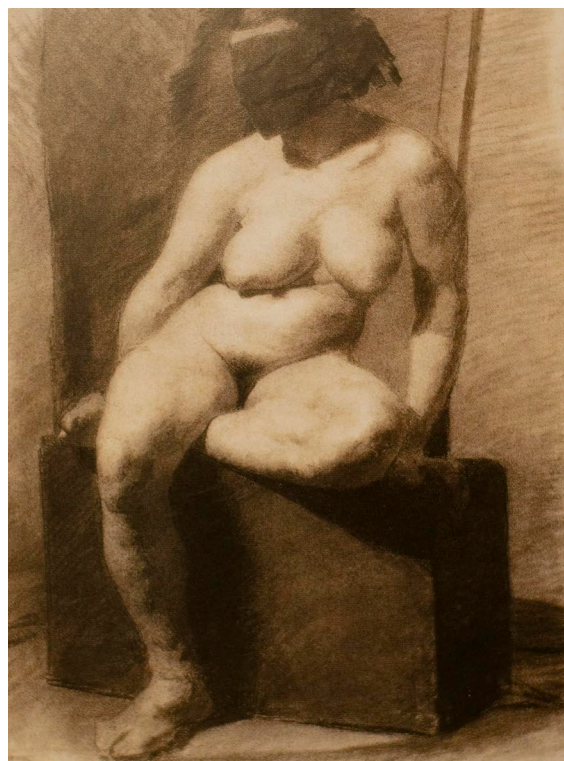
El arte y la fotografía de **Thomas Cowperthwaite Eakins**

Anamaría **Ashwell**

1. Thomas Eakins nació en Filadelfia el 25 de julio de 1844. Fue el primogénito entre cinco hermanos. Su padre Benjamín (la madre Carolina) repartió los nombres y apellidos de ambos entre todos: a dos hijos, como segundo nombre, le pusieron Cowperthwaite (el apellido materno le tocó a Thomas y Margaret) mientras que los otros tres (Francis, Benjamín que murió pronto después de nacer y Carolina) recibieron como segundo nombre Eakins, el apellido paterno. Así lo dejaron escrito, o quizás sentenciado, en la Biblia que la familia utilizaba para rezar. El 11 de Julio de 1857 el patriarca Benjamin Eakins compró una residencia en lo que entonces era Washington Court en Filadelfia que se transformó con el tiempo en 1729 Mount Vernon Street. Esta residencia será el centro de la vida de todos los hermanos Eakins Eakins y Cowperthwaite Eakins y del arte de Thomas; allí se decidió el destino trágico de Carolina Cowperthwaite, su madre, y también el de su sobrina, Ella Crowell Eakins. En el piso superior, convertido en estudio.

Thomas Cowperthwaite Eakins pintó y resguardó casi toda su gran obra incluyendo los varios retratos familiares que nunca abandonaron su estudio. Thomas Eakins es considerado el más destacado pintor que produjo el siglo XIX norteamericano (murió el 25 de junio de 1916);¹ también, quizás, es el último pintor con entrenamiento académico, con obra “realista”, en un tiempo en que los más importantes artistas, incluyendo norteamericanos, ya exploraban otros lenguajes pictóricos. Eakins fue un pintor de ambientaciones sombrías; de creaciones anatómicas extrañamente andróginas; un pintor de técnica pictórica equivocadamente descrita como “realista” y cuya obra tuvo la impronta de un trabajo fotográfico intenso, original e inquietante.²

La sensibilidad moderna largo tiempo ha relegado la obra de los pintores académicos, como decía Octavio Paz, a la “eternidad refrigerada del museo”.³ De aquellos grandes y poderosos árbitros del arte en Occidente, maestros de las academias de las “Bellas Artes”; de los más famosos (cotizados con enormes comisiones privadas y públicas hasta finales del siglo XIX) que reinaban y dispensaban su juicio desde la *Académie des Beux-Arts* en París (creada en 1795) ninguno sobrevivió al siglo XX, salvo como ejemplo de un arte que envejeció.⁴ Pero fue precisamente allí, a la *École des Beaux-Arts* de París buscando la tutela de uno de sus grandes y poderosos dinosaurios, Jean-Léon Gérôme (1824-1904), a donde Benjamin Eakins envió a su hijo Thomas en 1866 para perfeccionarse en el dibujo y la pintura. Eakins ya había estado fugazmente inscrito en la Academia de Bellas Artes de Filadelfia (entre 1862-63), donde realizó estudios de dibujo anatómico; pero la Academia de Filadelfia apenas se iniciaba emulando a la *École* parisina y contó con pocos maestros.⁵ Cuando Eakins se dirigió a Francia, o más bien a la *École de Beaux Arts* parisina, buscando el aval y el entrenamiento de sus poderosos maestros, la autoridad y autoritaria estética de esa anquilosada institución ya estaba terminalmente puesta en entredicho. Eakins no se percató (o no dejó constancia de ello), sin embargo, de la perturbadora conmoción artística que la obra de Gustave Courbet (1819-1877) y Édouard Manet (1832-1883) provocaron en París, desde salones alternativos, en el año que él fue aceptado en el *atelier* de Jean-Léon Gérôme el



© Thomas Eakins, *Study of Seated Woman Wearing a Mask* (Estudio de mujer sentada con máscara), 1863-66.

29 de octubre de 1866. Para entonces, el arte y la estética se transformaban en los márgenes de la *École* y de los *ateliers* de sus poderosos maestros.⁶ Eakins pareció, de todos modos, siempre inmune a cualquier influencia, incluyendo la de Gérôme. Su obra, incluso para su tiempo, tuvo la cualidad de una tradición pictórica de cien años atrás. Quizás influyó en ello su temprana aptitud y maestría para el dibujo.⁷ O quizás el hecho que la decisión de dedicarse a la pintura fue más bien de su padre Benjamín.⁸ Benjamín Eakins se había forjado una carrera propia y destacada como calígrafo, y de la caligrafía y de su padre Thomas recibiría la mayor y decisiva influencia artística. El Met de Nueva York alberga el retrato que Thomas Eakins hizo de él en 1882 y al cual le puso por título *The Writing Master*⁹ (Benjamín murió a los 83 años en 1899). Se trata de una obra cargada de honda y pausada reverencia, por el padre y por su arte. Eakins muestra a Benjamín absorto y en una pose corporal que solo un gran calígrafo adquiere: sus manos se mueven sueltas y libres mientras dos dedos sostienen suavemente una pluma con la que compone floreadas letras.¹⁰ Los dos cuadros en los cuales Eakins representa a su padre (aunque su parecido se repetirá en varias obras) están firmados en latín con la siguiente inscripción: *Benjamin Eakins filius pinxit* (el hijo

de Benjamín Eakins pintó esto). Del tiempo justo anterior a los cuatro años que Eakins pasó entrenándose en el *atelier* de Gérôme en París (volvió a Filadelfia en 1870 y nunca más regresó a Europa) bastaría admirar el dibujo en carboncillo *Study of Seated Nude Woman Wearing a Mask*,¹¹ para darse cuenta que el hábil trazo caligráfico guió desde un inicio su arte y también lo poco que sumó a esa habilidad el entrenamiento en el *atelier* del poderoso Gérôme. El padre y su arte de calígrafo serán la influencia duradera en su obra.

El siglo xx¹² fulminó con el descrédito todos los preceptos estéticos y el riguroso entrenamiento técnico de las tradiciones pictóricas que habían perdurado —y se habían perpetuado en las Academias de Bellas Artes— en Occidente desde el Renacimiento. El formalismo acartonado, el riguroso ajuste de tonos, colores y líneas que las enseñanzas académicas exigían al pintor en la realización de una pintura “realista”, así como la autoritaria supresión de cualquier desvío en la representación formal y tradicional de la figura y el paisaje, produjo crecientemente obra opaca, sin expresión ni imaginación. La mayoría de los alumnos de la *École* en los tiempos de Eakins se agotaron en el perfeccionamiento de la técnica pictórica abortando la exploración de un lenguaje artístico personal. Fueron, seguramente, muchos factores lo que llevaron a una ruptura final con la estética que impuso al arte las academias que emulaban las enseñanzas de la *École* pero, quizás, la primera y profunda fisura devino por la manera autoritaria como los consagrados maestros decidían sobre el valor, o no, de una obra en los salones oficiales. La valoración de una obra no tiene un principio de autoridad estética (a modo de ancla fuera de la obra misma, ningún punto de Arquímedes, como dice G. Steiner) desde el cual se verifica o descalfica su valor estético. El consenso estético que da valor a una obra es de por sí muy elusivo pero pareciera que solo el tiempo, es decir, la presencia de la obra a través del tiempo, conversando con otras obras, puede consagrarle importancia imperecedera. La ilusión del artista que su obra le trascienda, quizás, no solo apuntaría entonces a cierta vanidad por exhibir sus habilidades (o, como dice Cormac McCarthy, puede satisfacer solo “*man’s vanity (that) may well approach the infinite capacity*”¹³), sino que toda obra de arte, al margen de su autor, reclama tiempo, quizás siglos, para que el color, volumen, luz, su

“habitación del espacio” estético, se consagre intemporal y forme parte de lo que instruye y construye el canon estético occidental. Steiner, por eso, cree que el arte es una suerte de enunciación y significación más allá de sí misma, que invoca e instruye otras enunciaciones y significaciones: entraña, dice él, una ética.¹⁴ Sin embargo, los maestros de la Academia parisina, hasta finales del siglo XIX, fueron los árbitros absolutos de la estética en Occidente. Ningún artista que pretendía obtener alguna comisión o vivir de la venta de sus obras podía darse el lujo de no contar con su promoción. August Rodin (1840-1917) solicitó tres veces entrada a la *École* y tres veces fue rechazado.¹⁵

Quizás otra fisura provino de la búsqueda técnica de “realismo” que la instrucción académica valoró suprema. La habilidad del artista (no sé qué otra palabra describe mejor eso que es una suerte de danza sincopada entre la actividad de la mano y la mente) muestra sus resultados ejercitándola obsesivamente hasta alcanzar, a veces no, el virtuosismo. En el medioevo europeo el oficio de aprendiz de artista se decidía en los talleres de pintura de maestros consagrados con comisiones o mecenas y se seleccionaba o descartaba a aquellos aprendices cuyas habilidades especiales o maestría naturales y tempranas en las técnicas artísticas no maduraron en un lenguaje estético propio. En sociedades no occidentales en las cuales las tradiciones artísticas son colectivas —se manifiestan en danza, música o arte “manual”— destacan igual aquellos individuos con habilidades naturales y sobresalientes. Pero en la inmensa mayoría de las culturas artísticas, las personas que muestran habilidades sobresalientes y tempranas para el arte, cuando esas habilidades no se traducen en lenguajes propios, esos “artistas” desaparecen de la historia del arte. El quehacer artístico es un acto, como explica Steiner, de suprema libertad, de extrema gratuidad o in-útil; y además el compromiso y la rigurosidad que su oficio reclama ni siquiera garantiza la creación artística, menos la consagración artística de su autor. Los artistas serán, por eso mismo, y a lo largo de la historia del arte, pocos y contados.

Hay que considerar también el uso y abuso que la fotografía significó en la creación de la pintura académica y “realista” del siglo XIX. La relación entre fotografía y pin-

tura es muy antigua y anterior a la aparición de la cámara fotográfica y los daguerrotipos del siglo XIX;¹⁶ pero los pintores maestros de la Academia parisina, especialmente Jean-León Gérôme y Léon Bonnat (1883-1922) en cuyos *ateliers* se entrenó Eakins entre 1866 y 1870, recurrieron repetidamente a las imágenes fotográficas no solo para la creación de sus propias obras sino como parte integral de la enseñanza en sus *ateliers*.¹⁷ Al taller de Bonnat, Eakins se dirigió para entrenarse en el retrato. Eso implicó una perseverante observación del modelo (Bonnat exigió, a veces, más de ochenta sentadas al modelo) y adicionalmente muchas fotografías porque lo único que exigía Bonnat a sus alumnos era un “estricto realismo”. Es decir, que el lienzo pintado tuviera el “realismo” captado en la imagen fotográfica del modelo. Bonnat era, por otro lado, paradójicamente laxo en enseñar “cómo” se lograba ese “realismo”. “Si uno le interroga simplemente cómo llevar a cabo algo, (Bonnat) no dice nada. Simplemente contesta que lo hagamos como mejor nos parece... nunca encuentra errores excepto en la obra final...es demasiado joven... no tiene método”, explicó Eakins en una carta a su padre.¹⁸ Gérôme, sin embargo, fue más metódico, estricto y didáctico y exigió a Eakins la misma “realidad”, pero “pintada”, que las fotografías capturaban del objeto o modelo: le obligó primero a trabajar sólo en tonos fuertes, claroscuros evidentes y no le permitió avanzar a los medios tonos hasta que estuvo convencido que Eakins alcanzaba el “realismo” de la imagen fotográfica. La coloración se la exigía con la cualidad que adquieren las piedras pulidas y cuando graduó a Eakins el recurso del color fue solo para agregar dimensionalidad y volumen a sus ejercicios pictóricos; pero la observación cercana y el “naturalismo” anatómico, referenciado por modelos en vivo o por fotografías, eran el rasero con el cual Gérôme juzgaba el avance de todas las obras de sus alumnos. Gérôme obligó a Eakins, además, a realizar moldes escultóricos, maquetas en cera, de sus ejercicios pictóricos con el fin que obtuviera maestría en otorgar volumen y apariencia de tri-dimensionalidad a las figuras y paisajes. Era paradójico, además, que por toda su insistencia en el “naturalismo” fotográfico y en el “realismo anatómico”, Gérôme promovió entre todos sus alumnos y no solo con Eakins (quizás porque su propia

obra premiada era de esa temática) que pintaran cuadros con escenas idílicas de una imaginada Antigüedad. La correspondencia de Eakins muestra una reverencia formal pero ininterrumpida por las enseñanzas pictóricas de Gérôme, aunque también describió cómo le resultó imposible complacerlo. Es más, Eakins nunca logró realizar obras que sus maestros consideraron para exhibición en los salones y nunca pasó los exámenes de la *École* durante sus cuatro años de entrenamiento pictórico en el *atelier* de Gérôme.

El artista que no explora la relación de la fotografía con la pintura compone imágenes estériles. El resultado es una obra mimética que precipita cuestionamientos sobre originalidad y autenticidad;¹⁹ y es obra en la cual todos los elementos pintados adquieren el mismo peso. Es decir, la obra terminada resulta homogénea, carece de acentuaciones, nada destaca porque es más bien una “fotografía pintada” que congela un instante. Obras sin pausas, sin insinuaciones, aunque con maestría en el trazo, como promovía la Academia parisina en el entrenamiento de Eakins, se agotaron ante la primera mirada del siglo XX. Quizás también porque la fotografía que empezó siendo solo una herramienta en la creación se tornó en la asesina de su creatividad. Como en el cuadro premiado por la *Académie de Beaux Artes* en 1846, “Pelea de Gallos”, de Jean-León Gérôme.

2. Si solo se enlistan las temáticas que Eakins abordó en su pintura una vez que se instaló para siempre en la casa paterna, en Filadelfia, después de 1870, cualquiera, antes de abrir los ojos, bosteza: atletas y escenas deportivas; retratos de mujeres y hombres en interiores y obra histórica que realizó por comisiones; así como un auto retrato—dos veces retocado— casi al final de su vida. Pero la obra de Eakins deslumbra con extraña belleza. Es una obra inquietante, solo en apariencia inocua, quizás debido a que Eakins, un pintor técnicamente muy conservador, rinde su obra en un lenguaje pictórico academicista, solo en apariencia “realista”, que pareciera extemporáneo incluso para su tiempo.

La primera obra que Eakins emprende después de su regreso de Europa abandonó (exactamente como lo hizo G. Courbet antes) las escenas idealizadas de las composiciones tradicionales del “buen gusto” burgués o de las clases adineradas que el arte académico promovió.

Eakins siempre expresó rechazo, resentimiento y hasta desprecio por las clases sociales altas de Filadelfia y buscó pintar temáticas que más bien retrataran el entorno americano medio, de clases sociales subalternas, introduciendo en sus cuadros elementos que específicamente aludieran a ello. La obra que retrató a su entorno familiar es intimista, oscuramente inquietante y permaneció, casi toda, a lo largo de su vida, en su casa y estudio. Esta obra es quizás la más autobiográfica y más compleja de toda su carrera. Por ejemplo, Eakins retrató en 1876 a su sobrina Ella Crowell cuando Ella tenía menos de un año: el cuadro la muestra en el suelo y manipulando juguetes con letras. El entorno es oscuro; a la niña no se le distingue el sexo y específicamente Eakins la pinta desdibñando juguetes y practicando —imposible por su edad— una suerte de escritura con bloques de madera con letras. Detrás de Ella, Eakins pinta un claustrofóbico jardín en verdes oscuros. Ella fue hija de su hermana Francés y de su amigo de la infancia William Crowell; hermano a su vez de su prometida Kathryn.²⁰ Todas estas relaciones exhiben la extrema endogamia filial, que se repite con otras hermanas, amigos y familiares en el círculo íntimo de Eakins en la casa paterna de Mount Vernon Street. Ella fue a vivir a esa casa cuando Eakins tenía 46 años y al poco tiempo exhibió severos trastornos mentales que las partes médicas diagnosticaron como bipolares. Intentó también matar a Eakins. A los 26 años Ella se suicidó: quedaron sus testimonios, de sus hermanos y padres, que Eakins abusó sexualmente de ella. El suicidio de Ella no fue, sin embargo, el único atribuido a una relación insana que varias mujeres y hombres, incluyendo su esposa y su hermana Margaret, mantuvieron con Eakins. Todas esas personas del círculo íntimo de Eakins fueron los temas de la mayor obra que produjo Eakins; todos fueron retratados al óleo o fotografiados al desnudo por él.²¹

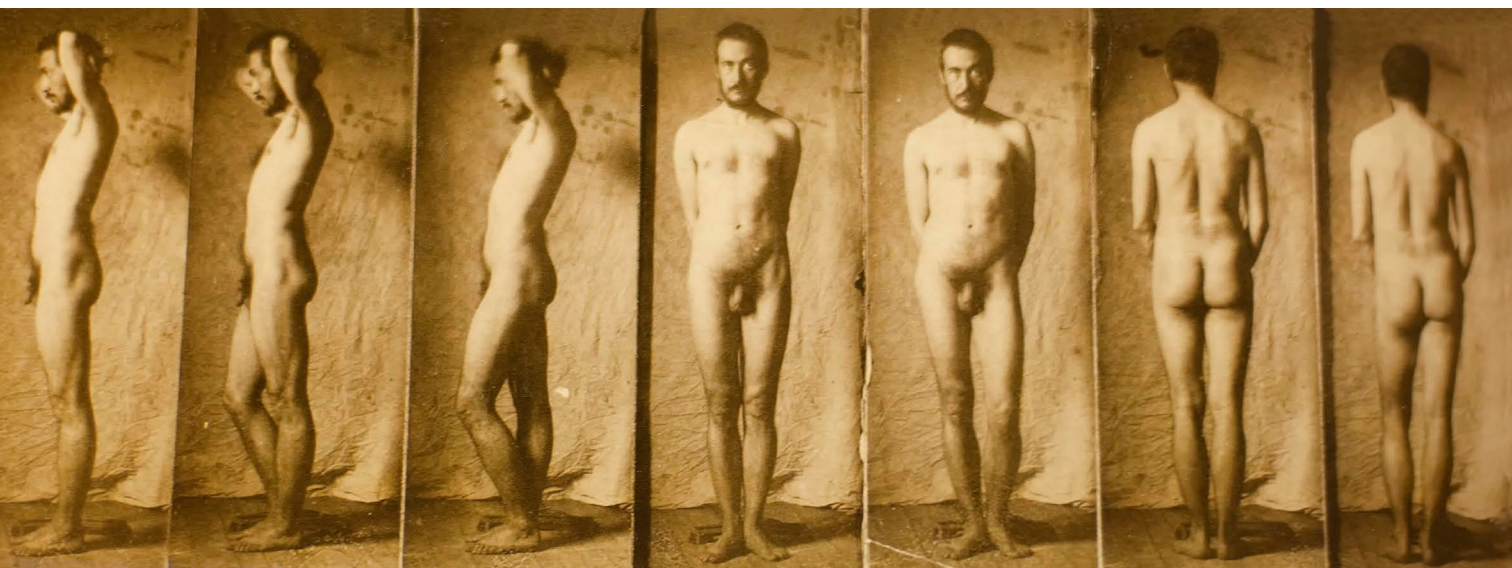
Al mismo tiempo que Eakins emprendió estos retratos familiares y de amigos inició una serie que se ambientó en exteriores. Estos son cuadros hermosos y fascinantes y la crítica considera uno de ellos —*The Champion Single Scull* de 1871— entre las obras maestras de Eakins. Pero también son cuadros difíciles de apreciar porque en medio de tanta apariencia de realismo y normalidad se muestra una ambientación pictórica que resulta extraña.

Filadelfia, su ciudad, se construyó sobre una cuadrícula estricta y entre dos ríos: el Schuylkill y el Delaware.



© Thomas Eakins, *The Writing Master* (El maestro calígrafo), 1882.

En tiempos de Eakins era la más antigua y más importante en los EEUU.²² Entre 1871 y 74 Eakins pintó 5 cuadros escenificando carreras de remos y veleros en esos ríos.²³ Para realizar esta obra Eakins trazó bocetos precisos, dibujos matemáticos minuciosos previos que determinaron la perspectiva (el ojo casi a ras del agua en algunos de ellos) de las escenas sobre los ríos que transmitieron el esfuerzo, o los vientos, o la quietud de las figuras y el paisaje. Estos cuadros no improvisan ni una sombra pero no son “reales”. Eakins decidió cada figura aparte: el puente, el ángulo de los árboles, la luz que determina el momento exacto del día; todo escenificado, sobrepuesto y acomodado, más bien coreografiado sobre el lienzo. Las escenas que Eakins pintó de los remeros en el río fueron novedosas en su tiempo y como composiciones pictóricas exhiben una engañosa apariencia de fidelidad a lo real; pero sobre todo resultan engañosamente sencillas como pinturas; cuando en realidad hubo meses de un laborioso trabajo para definir la perspectiva así como observaciones directas, bocetos y dibujos previos. En algunos de los cuadros (como será su costumbre con casi todos sus cuadros) Eakins se introdujo en la escena al estilo de un *voyeur*. Eakins decidió también una ambientación y una vestimenta enteramente improbable para los remeros así como una geografía de tierra, manglares y agua, trazados con maestría pausada y habilidad, que parecen calcados de una observación directa pero que

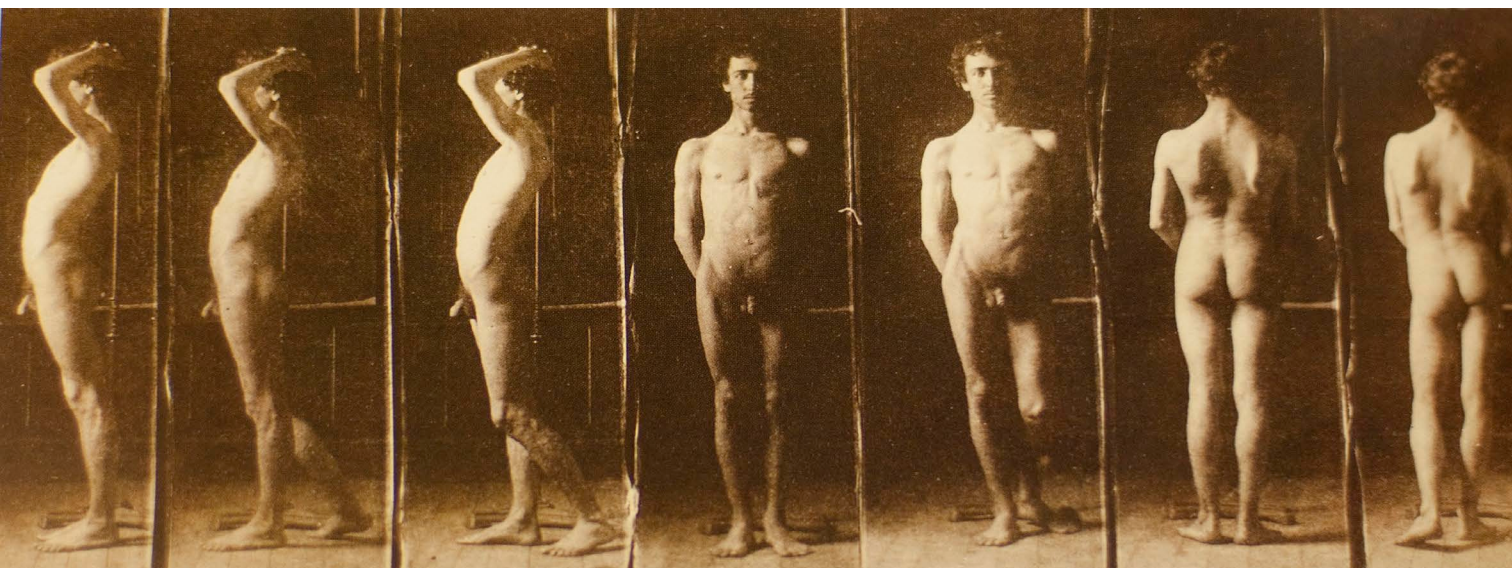


©Thomas Eakins desnudo: *Naked Series*. 1883.

son más bien construcciones pictóricas que Eakins acomodó, incluso forzosamente, en el paisaje. Los remeros en el río Schuylkill resultaron cuadros de hondas soledades. Pesa el color sucio del río que arrastra corrientes de tierra y lodo y pesa el desmedido espacio —que la crítica en su tiempo juzgó como error en la composición— de un cielo azulado, casi sin modulaciones cromáticas, pero pintado con una gruesa capa de óleo, que afronta al ojo como si ese cielo fuera la composición central. Eakins pintó estos cuadros mientras cuidaba, día y noche, con sentimientos ambivalentes, a su madre Carolina, hundida en una depresión psicótica aguda que la llevó a la muerte por inanición (la parte médica rindió el diagnóstico de muerte por “manía”) el 4 de junio de 1872 a los 52 años.

En 1875 Eakins pintó *The Gross Clinic*, un cuadro en gran formato que horrorizó a sus contemporáneos porque por toda su prestancia majestuosa es un cuadro simplemente inquietante: se trata de una escenificación sombría del doctor Samuel Gross en una lección de medicina durante un procedimiento quirúrgico.²⁴ Es muy difícil recurrir a un tema y a una tradición en la que Rembrandt (1606-1669) pareciera que largo tiempo había agotado las técnicas del claro-oscuro y el dibujo para ambientar con dramatismo una lección de anatomía. Pero Eakins, que había asistido en 1864 al *Jefferson Medical College* para prac-

ticar disecciones y estudios anatómicos, le dio un giro dramático a su composición: colocó el glúteo y el muslo sangrante del paciente en el centro de la perspectiva de la composición. Al doctor Gross le tiñó las manos de sangre y dejó casi a la adivinanza la anatomía y el género del paciente. Eakins montó así otra escenografía coreografiada, con 29 personajes en total, todos en movimiento alrededor de la mesa quirúrgica, que solo en apariencia es “real”. Quizás pensando en Velázquez, se pintó también a sí mismo, con un cuaderno y lápiz en la mano, inclinado hacia adelante, oscuro y desde la oscuridad, atento a toda la escena como un *voyeur*. Es una escena histriónica, teatral: ninguno de los personajes centrales, salvo el doctor Gross, le quita la mirada al cuerpo intervenido. Los personajes de Rembrandt en sus lecciones de anatomía²⁵ tienen la mirada en otro lugar y no se dirigen directamente al cuerpo que estudian, “no sea que sientan fascinación por lo que hacen” supuso W.G. Sebald; pero Eakins quiere a todos sus personajes comprometidos, absortos o trastornados; los quiere fascinados con la disección del cuerpo. *The Gross Clinic* es una obra que incomoda pero hechiza la mirada y que ha sido analizada desde todos los ángulos psicológicos. En 1889 Eakins volvió sobre el mismo tema; esta vez “*The Agnew Clinic*” es la creación pictórica de una intervención quirúrgica por cáncer de mama del doctor D. Hayes Agnew. Eakins se vuelve a incluir como un *voyeur* en el anfiteatro; 31 personajes



©Thomas Eakins desnudo: *Naked Series*. 1883.

figuran en la escena; cada uno es un retrato preciso de conocidos, alumnos o asistentes médicos en la clínica. Le llevó tres meses febriles terminar la obra, tiempo en el cual Eakins incluso durmió en el suelo frente al cuadro. *The Agnew Clinic*, aunque considerado artísticamente inferior a *The Gross Clinic*, también incomoda y fascina a la mirada: el doctor Hayes se encuentra exageradamente alumbrado en un extremo del cuadro, en una mano un bisturí y la otra en forma de copa, como en espera de recibir la mama amputada. La obsesión que Eakins demostró a lo largo de su vida por el desnudo; la disección anatómica; repetidamente desnudándose y desnudando a alumnos y modelos, así como los sentimientos agresivos y de hostilidad hacia su madre perturbada contribuyeron a su sexualidad misógina (andrógina y quizás impotente también) que en estos cuadros magistrales él explora sin ocultamientos. Basta mirar estas dos obras, sin conocer un solo dato biográfico, para darse cuenta que Eakins (en toda su obra para ser justos) se explora sólo a sí mismo. Estamos ante un pintor profunda y mentalmente perturbado cuya obra es algo así como una demostración de su inagotablemente, creativa y enferma vanidad.²⁹

Cuando Eakins decidió recurrir a la fotografía (igual que G. Courbet antes) como medio para pintar, creó una extensa obra fotográfica que no siempre tuvo una relación directa ni con las clases de pintura que impartía ni con los cuadros que pintó. Su obra fotográfica (que él

insistió subordinada a su oficio de pintor y maestro de pintura) será casi en su totalidad de desnudos, en interiores y exteriores, de sus alumnos, alumnas y modelos (incluyéndose a él mismo y a su esposa Susan). Pero también de niños y niñas. En sus clases, primero en el *Pennsylvania Academy of Fine Arts* y después en el *Arts Students League*, Eakins paulatinamente concentró el currículo en el estudio anatómico: más de 60 horas a la semana se dedicaba exclusivamente a trabajar con una modelo desnuda (casi siempre un alumno o alumna del salón). Ninguna otra escuela de arte, en el mundo, tenía esta concentración en el estudio de la anatomía que Eakins exigió a sus alumnos. En clase no solo se desnudó él mismo sino exigió a sus alumnos que posaran desnudos y en 1883 inició lo que se llamaría *The Naked Series*: la tarea consistió en que cada jueves, en el salón de clases, todos debían asumir siete poses desnudas para fotografiarse mutuamente.

En el año 1889, a los 36 años de edad, Eakins adquirió su primera cámara. La fotografía no sustituyó, sin embargo, los dibujos matemáticos de perspectiva; los cuadernos de apuntes y bocetos preliminares ni las observaciones directas, por ejemplo de modelos en vivo, en su taller.³⁰ La cámara se incorporó más bien como un instrumento adicional para la elaboración de sus cuadros.



© Thomas Eakins, *Swimming* (fotografía), 1884-85.

Investigaciones con luz infrarroja muestran que Eakins utilizó la cámara de muchas maneras: para realizar perspectivas lineales sin los cálculos o los aparatos ideados y derivados de A. Dürer (1471-1528); proyectó sombras para definir claroscuros como antes J. Van Eyck (1390-1441) y otros pintores utilizaron espejos cóncavos o epidiascopios; utilizó fotos proyectadas para realizar *foreshortenings* (escorzos) como G. van Honthorst (1590-1656) o H. Holbein (1497-1543) y para cuadrar figuras y ambientaciones de muchos elementos y detalles como lo hizo Caravaggio (1571-1675). Eakins también trazó completas las proyecciones de figuras y eso le permitió quitarlas o colocarlas alejadas o acercadas, pintarlas fuera de foco, recurrir a inquietantes y diversas proporciones, como lo había hecho J. Vermeer (1390-1441) con una cámara obscura siglos antes. El recurso de la cámara para pintar cuadros —tema que Eakins prefirió no discutir en público— no significó que se le facilitara la elaboración de una obra; ni siquiera implicó una disminución del tiempo para terminar un cuadro. Todo lo contrario. Mientras otros pintores contemporáneos (John Sargent Singer, por ejemplo) podían iniciar y terminar una obra en una tarde o en unos días, Eakins necesitó cien veces

más tiempo para concluir una obra: varios meses de trabajo le dedicó sólo a definir la espuma sobre el agua en el río de uno de los cuadros de remeros en el Schuylkill.³¹ El recurso fotográfico en la pintura, desde el momento en que los grandes maestros del Renacimiento recurrieron a la cámara lúcida y obscura, exigió una habilidad excepcional para el dibujo y largos tiempos de concentración y adiestramiento en el trazado. La figura proyectada, el trazado logrado, además, no garantiza que la obra final sea sino una copia muerta de una imagen fotográfica congelada. Si algo muestra la obra de Eakins es que la cámara fotográfica solo complicó aún más sus complicadas técnicas pictóricas en la realización de su obra. Basadas en fotografías Eakins realizó entre 1881 y 1885 dos obras maestras: “Shad Fishing at Gloucesterc on the Delaware River” de 1881 y “Swimming” de 1883-1885. Y creó a su vez un gran acervo fotográfico, más bien un extraño acervo fotográfico (en el cual participaron todos los de su círculo íntimo incluyendo familiares y alumnos) que es difícil de clasificar y evaluar porque no se parece a ninguna obra fotográfica realizada por otros artistas (incluyendo Courbet) en el siglo XIX.

3. En la oscuridad y desarreglo de su estudio, Eakins guardó el grueso de su obra pictórica y fotográfica.



© Thomas Eakins, *Swimming* (cuadro), 1884-85.

Algunos de los retratos comisionados fueron destruidos por sus dueños (casi unánimemente, con excepción de Walt Whitman, los que posaron para él se horrorizaron con el retrato que él realizó de sus cuerpos y rostros). En algunos casos Eakins prefirió exhibir los cuadros sólo en su casa (por ejemplo, “Elizabeth at the Piano” de 1875) y (mientras amontonó obra maestra sin ningún cuidado en su estudio y otras partes de la casa) colocó a la entrada el que la crítica (acertadamente) describe como el único mal cuadro que pintó: “La Crucifixión” de 1880. Cuando Eakins murió en 1916, su viuda Susan Hannah MacDowell, y la amiga que vivía con ellos, Addie Williams, heredaron todo. Para entonces Eakins ya había destruido alguna correspondencia, documentos y fotografías. Susan, cuidando de la reputación de su marido, sobre todo por los escándalos que marcaron su vida profesional, destruyó también alguna parte de la correspondencia y quizás parte de la obra fotográfica. Cuando Susan murió en 1938, a los 87 años de edad, 22 años después de Eakins, su hermana Elizabeth Kenton y Addie Williams heredaron la obra que Susan no vendió o regaló a instituciones. Las dos beneficiarias, como lo cuenta Henry Adams, se pelearon acremente por los muebles y otros objetos, pero ninguna quiso saber nada de la obra de Eakins. Algunos cuadros fueron vendidos a galeristas, pero el grueso de las pertenencias

de Eakins, incluyendo cámaras, cuadernos de apuntes, bocetos y fotos, quedó arrumbado en la casa abandonada. Un alumno de Eakins y amigo de Addie y Susan, Charles Bregler, se dio a la tarea de rescatar indiscriminadamente todo lo que encontró en el estudio revuelto de Eakins. Con el tiempo Bregler vendió algunas cosas—unas cartas y el traje de cowboy de Eakins—, pero escondió todo el resto y nunca dejó que nadie accediera a los cuadros ni a las fotos ni a los documentos. Bregler murió a los 93 años en 1958 y su viuda Mary Picozzi, durante 27 años, a su vez, mantuvo escondido el acervo que Bregler rescató de la casa y el estudio de Eakins. En 1976, veinte fotos de Eakins (o de su círculo) aparecieron a la venta e incluían algunos de los desnudos frontales que más bien llamaron la atención por escandalosos o incluso pornográficos. En 1980 otro paquete de fotografías atribuidas a Eakins fue descubierto en la caja fuerte de Edward Horner Gates, el que fuera presidente del Pennsylvania Academy of Arts: presumiblemente son las fotos confiscadas a Eakins cuando fue expulsado de la Academia en 1886. La viuda de Bregler finalmente accedió, en 1984, a vender todo el acervo al Pennsylvania Academy of Fine Arts que, en 1989, lo dio a conocer en un catálogo comentado.

Es necesario insistir: las fotos de Eakins y su círculo no se parecen a ninguna obra fotográfica de ningún artista del siglo XIX. La expresa exploración fotográfica que Eakins promovió de una anatomía andrógina así como de ángulos que resaltarán los glúteos, más bien resta y no añade erotismo a las fotos. Eakins insistió también en poses deprimidas, incómodas y vergonzantes para las mujeres. Existe en el acervo, además, una gran cantidad de desnudos masculinos e inquietantes desnudos frontales de niños y niñas. Para fotos que le servirían como escenografías y modelos de sus cuadros, Eakins prefirió vestimenta roída y/o antigua y expresamente provocó incomodidad y vergüenza en sus modelos para capturarlos en ese momento desequilibrante emocionalmente. Las fotos con clara orientación homoerótica son las más directas; por ejemplo, la foto que Eakins tomó al amante de Walt Whitman, Bill Duckett, a quien hizo posar acostado, desnudo y con un sugerente objeto sexual en la mano. También las fotos que son escenografías y soportes de una obra al óleo. Pero el grueso de la obra fotográfica tiene una impronta sexual ambigua, especialmente los desnudos masculinos, afeminados, en poses que imitan esculturas clásicas. Eakins fotografió a sus familiares, alumnos y alumnas (en algunos casos desnudó con violencia a sus modelos) y se desnudó para que ellos también le retrataran. Eakins acostumbraba pintar desnudo en su estudio y deambulaba enfrente de sus hermanas y familiares, en la casa, desnudo o con poca ropa. Pero en los salones de la academia donde dio clases existen registros que Eakins también se desnudó sin previo aviso, enfrente de alumnos y alumnas, y posó para varias fotos desnudo frontalmente. La foto en la cual él sostiene en brazos a una alumna o modelo, ambos desnudos (la mujer límpida pareciera envolverlo como una toga), mientras él mira desafiante a la cámara, claramente quiso incomodar o provocar. Lo que es difícil definir es ¿exactamente qué sentimientos o interpretación nos pide Eakins con estas poses y fotos? Otras imágenes buscan expresamente una estética corporal andrógina o ambigua en los desnudos: los hombres asumen poses femeninas y las mujeres poses masculinas. La obra fotográfica de Eakins y su círculo, en su conjunto, pareciera divertirse

mostrando el desnudo, pero esquivando cualquier atribución erótica o de género.

5. Eakins fue un hombre oscuro y perturbado que despertó unas pocas lealtades intensas y muchos rechazos violentos. Fue también un pintor que realizó obra en un lenguaje y técnicas, incluso para su tiempo, anticuadas. Su obra maestra, de aparente realismo, más bien inventó lo real, y aunque muchos quisieron ser engañados, no todos pudieron asumir el retrato que esa obra reflejaba de él y su entorno; y nadie supo decir exactamente qué era lo que en su obra incomodaba. Quizás porque su obra remite a esas melodías, como decía William Butler Keats, que nadie oye; o más bien, remiten a melodías que nadie quiere oír.

REFERENCIAS

¹ La obra de Eakins, en su tiempo no fue valorada. Su vida está marcada por escándalos y su obra sufrió rechazos. En el siglo XX y XXI una bibliografía hagiográfica de su obra engulló u ocultó sucesos en su tormentosa vida bajo la noción que la vida y la obra de un pintor no están separados.

² El Museo de Arte de Filadelfia editó en 2002, con más de 200 reproducciones en blanco y negro y 243 placas a color, la obra pictórica y fotográfica de Thomas Eakins por motivo de una retrospectiva. Esa muestra se trasladó al Metropolitan Museum of Art (Met) de Nueva York y al Musée d'Orsay de París en el año 2002. Este ensayo —y el hechizo que la obra de Eakins provocó en mi mirada— se inició cuando tuve la oportunidad de ver en el Met de Nueva York —en ese año 2002— la enorme retrospectiva que incluía dibujos, maquetas, fotos y sus más majestuosos óleos. Me trasladé posteriormente a Filadelfia para tener acceso a su ciudad, a su casa (por fuera) y a los museos donde se resguardan otras obras. Cuando este ensayo estaba concluido, en la revista, *Art News*, de octubre de 2009, leí un artículo de Kate Taylor, "Hidden in Plain Sight". El artículo de Taylor no es sobre Eakins, sino una reseña de un nuevo libro de Henry Adams, profesor de arte en Case Western Reserve University y reconocido especialista en arte norteamericano. El nuevo libro de Adams argumenta que Jackson Pollock pintó en sus lienzos imágenes ocultas de su firma. Entrevistado por Taylor Adams comenta: "me parece que tengo un don para encontrar temas controversiales" e hizo referencias a un libro que escribió en 2005 sobre Eakins. Ese libro, *Eakins Revealed: The Secret Life of an American Artist*, Oxford University Press 2005, que yo acabo de leer para entregar este ensayo, me obligó a ampliar más que a reconsiderar lo que ya había escrito sobre Eakins: me permitió aterrizar y enriquecer con sucesos de su vida lo que se ve en su obra. El libro de Adams es indispensable para los interesados en la obra de Eakins.

³ Octavio Paz, "El Uso y la Contemplación". *Obras Completas*. FCE. 1991, p. 73.

⁴ Quizás solo la obra de B. Constant —1845-1902— o quizás G. Moreau —1826-1898— dejó enseñanzas. Ver Millar, John, *The Studios of Paris: The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*. Yale University Press. 1988.

⁵ Su principal y fundamental entrenamiento formal en el dibujo duró cuatro años, tres veces a la semana, una hora diaria, en la escuela preparatoria Central High School, de Filadelfia. Existe un registro de sus dibujos. Eakins allí se entrenó en el dibujo industrial, arquitectónico y en la grafía ornamental.

Aprendió además a hacer uso de cálculos matemáticos precisos para suplir lo que el ojo y la mente deformaba en los objetos observados.

⁶ Eakins se incorporó al *atelier* de Jean-León Gérôme y eso le permitía asistir a las clases de anatomía, perspectiva, matemáticas, ciencia, estética, arqueología, historia y filosofía del arte en la *École* aunque no estuviera propiamente matriculado en la *École de Beaux Arts*. Una vez al año se abría el concurso para ocupar lugares en la *École*. En 1887 Eakins se presentó a concurso y no fue admitido. Las visitas al Louvre y un viaje a España serán parte de su entrenamiento europeo. De su estadía (seis meses) en España existe una escena callejera (1870), el primer cuadro que pinta, que muestra influencia no de Gérôme, sino de otro alumno del *atelier*: Mariano Fortuny.

⁷ Correspondencia reproducida y traducida en K. Brown, *Eakins Chronology*. Philadelphia Museum of Art. 2002.

⁸ Eakins se inclinó por la medicina y renuementemente accedió a los deseos de su padre de dejar Filadelfia para estudiar en el *École* parisina. Ver Adams, *op. cit.*, p. 140.

⁹ La traducción sería: El Maestro de la Escritura o la Caligrafía. La palabra *master*, en inglés, tiene una connotación de sabio.

¹⁰ Werbel Amy, Eakin's Early Years. Philadelphia Museum of Art. 2002.

¹¹ "Estudio de una Mujer desnuda y sentada con máscara" realizado entre 1963-1866 y actualmente en exhibición en el Museo de Arte de Filadelfia.

¹² La historia de ruptura en el arte y la estética atribuida al siglo XX, estrictamente, se inicia en la segunda mitad del siglo XIX. El más moderno y revolucionario de los pintores, Gustav Courbet, desafiaba entonces no solo artísticamente a la Academia, sino al Estado.

¹³ (La vanidad del hombre que muy pronto alcanza su capacidad infinita) McCarthy, Cormac, *Blood Meridian or the Evening Rendness in the West*. Vintage. 1992, p. 250.

¹⁴ Steiner, George, *Real Presences*. U.Chicago Press. 1989. Existe edición en español.

¹⁵ John Milner, *The Studios of Paris: The Capital of Art in the late XIX Century*. Yale University Press. 1988.

¹⁶ Hockney, David, *Secret Knowledge: rediscovering the techniques of the Old Masters*. Thames and Hudson. 2001. Existe edición en español.

¹⁷ Las *photogravure* de Jean León Gérôme han sido extensamente estudiadas.

¹⁸ Weinberg, Barbara. *Eakins studies in Paris and Spain*. Philadelphia Museum of Art. 2002.

¹⁹ W. Benjamin, "The work of art in the Age of Mechanical Reproduction" de 1936. Citado en Mullins, Charlotte, *Painting People: Figure Painting Today*. Thames and Hudson. 2006. Existe edición en español de los ensayos de Benjamin. Este texto y otros pertinentes al tema están publicados en Walter Benjamin, *Sobre la Fotografía*, Pre-Textos, España. 2008.

²⁰ Eakins a los treinta años, a instancias de su padre, se comprometió con Kathryn Crowell. Se dedica, sin embargo, a retratar magistralmente a su hermana menor, Elizabeth, probablemente objeto de su verdadero interés amoroso. El único retrato de Kathryn la muestra en una pose desacostumbrada en tiempos victorianos (con las piernas abiertas). Elizabeth murió de meningitis cinco años después sin que se consumara el matrimonio. En 1876 Eakins conoció a Susan Hannah MacDowell, alumna del Pennsylvania Arts Academy, con quien se compromete en 1882 y se casa dos años después, cuando Eakins tiene 40 años. Nunca tuvieron hijos. Eakins retrató avejentada, casi encorvada, a Susan en un óleo de 1884-89 cuando ella tenía menos de 33 años.

²¹ Eakins fue acusado de incesto, por otros familiares, en su relación con Margaret, quien Margaret murió en 1882 de fiebre tifoidea a los 29 años, igual que Carolina a los 24 años, la hermana menor que nunca se reconcilió con su hermano. "En sus relaciones con mujeres el meollo de la confusión psicológica de Eakins consistió en que su relación con ellas fue parecida y distinta a un matrimonio Por lo cual se instauró en su vida cierto patrón de comportamiento en el cual Eakins compulsivamente construía relaciones de tipo matrimonial con mujeres inapropiadas, comenzando con su madre, después con su hermana Margaret, su sobrina Ella Crowell, su alumna Lillian Hammit, [...]

Addie Williams y en mayor o menor grado con casi todas sus alumnas o modelos"; Henry Adams, *op.cit.* p. 438.

²² "Philadelphia is a handsome city, but distractingly regular. After walking about it for an hour or two, I felt that I would have given the world for a crooked street" ("Filadelfia es una ciudad bonita pero inquietantemente regular. Después de caminar sus calles sentí que daría cualquier cosa por una calle chueca". Charles Dickens citado por Peter Ackroyd en Poe: *A Life Cut Short*. Doubleday; 2008.

²³ "The Champion Single Sculls (Max Schmidt in a Single Scull)", 1871; Met, NY; "John Biglin in a Single Skull", 1873-74; Philadelphia Museum of Art; "The Pair-Oared Shell", 1872 y "Sailboat Racing on the Delaware", 1874; Cleveland Museum of Art; "The Biglin Brothers turning the Stake-Boats"; 1873; Yale University Art Gallery; "John Biglin in a Singles Skull", 1873-74 y "Starting Out after Rail"; 1874; Museum of Fine Arts, Boston.

²⁴ El doctor Samuel Gross fue un cirujano destacado y conservador. A los 51 años fue nombrado director del Jefferson Medical College de Filadelfia donde se desempeñó como maestro durante 26 años. Eakins le retrató practicando una cirugía para corregir una osteomielitis o infección bacteriana del hueso.

²⁵ No me refiero tanto a "La Lección de Anatomía del Dr. Tulp" (1632, Maruithuis, La Haya) como a "La Lección de Anatomía del Dr. Joan Deyman" (1656, Rijksmuseum, Ámsterdam).

²⁶ "The Gross Clinic" es propiedad de Jefferson Medical College, Thomas Jefferson University de Filadelfia. Uno de los bocetos previos, al óleo pertenece hoy al Philadelphia Museum of Art. Eakins vendió en 200 dólares el cuadro a la escuela de medicina después que fuera rechazado para ser exhibido en el salón de la celebración del centenario en mayo de 1876. Un crítico en el *New York Daily Tribune* en ese año escribió: "... (es) uno de los (cuadros) más fuertes, horribles y sin embargo fascinantes que haya sido pintado en este siglo a la par —o más que par— de "La Muerte de Marat" de David o "El Naufragio del Medusa" de Géricault. Cuanto más alaba uno este cuadro mayor resulta la necesidad de rechazar que sea incorporado a alguna galería de arte donde hombres y mujeres con debilidad nerviosa se vieran obligados a presenciarlo. Porque no mirar el cuadro es imposible". En Simpson, Marc; Eakins in the 1870's. Philadelphia Museum of Art, 2002.

²⁷ W.G. Sebald, "The Remorse of the Heart: On memory and Cruelty in the Work of Peter Weiss" en *On the Natural History of Destruction*. New York. 2004, p.178. Sebald trata también el tema, de manera novelada, en *The Rings of Saturn*. The Harvill Press. 1998.

²⁸ Ver Henry. Adams, *op.cit.* 215-241.

²⁹ Henry Adams (*op. cit.*) reúne información que demuestra que en la familia de Eakins el trastorno bipolar es recurrente. Existen registros de tratamientos a los cuales Eakins fue sometido por dos colapsos mentales: uno cuando su madre muere y otro cuando fue expulsado como maestro del Pennsylvania Art Academy, en 1886, con 42 años, por comportamiento inapropiado (relacionado con su obsesión por los desnudos en clases). Henry Adams llega a la conclusión, plausible, que Eakins fue un *voyeur*-exhibicionista.

³⁰ En una carta contó: "Tengo un aparato fotográfico. Una cámara 4 por 5, American Optical Co., un tubo Ross para retratos con la marca no. 2 C d V # 23193; un mirador de paisajes o tubo de enfoque largo marcado 8 por 5 S.A. doublet 17375, también de Ross de Londres y 14 respaldos para placas secas; una pequeña valija para transportar todo, tripié y accesorios. También una cámara solar, accesorios y químicos". En Paschall, Douglas, *The Camera Artist*, Philadelphia Museum of Art, p. 244.

³¹ Adams, Henry. *Ibid.* 215.

³² Hockney David, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost Techniques of the Old Masters*. London. 2001.

Anamaría Ashwell.
email: aashwell@gmail.com