

TAREA

UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN

1

Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural

Año 1, septiembre de 2014

DOSSIER

Patrimonio, historia
y conservación

En este número

Jacques Revel

François Hartog

Nora Pagano

Marco Ciatti

Salvador Muñoz Viñas

Héctor H. Schenone

José E. Burucúa

Sandra Szir

Damasia Gallegos

María Filip

Juan Ricardo Rey y Diego Guerra

Carlo Ginzburg



UNSAM
EDITA

ISSN 2469-0422

El *Anuario TAREA* apunta a ser un espacio de debates y saberes de todos aquellos profesionales e investigadores interesados en el patrimonio cultural, su conservación, comprensión y estudio desde la materialidad. Nuestra intención es que la revista se convierta en territorio de discusión, referencia y pensamiento crítico acerca de las técnicas y filosofías ligadas a la teoría y práctica de la conservación, así como en un espacio de reflexión sobre la categoría de “patrimonio cultural”, su historia conceptual y sus usos sociales.

Universidad Nacional de San Martín

Rector Carlos Ruta

Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural

Decano Néstor Barrio



**UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
SOBRE EL PATRIMONIO CULTURAL**

ANUARIO TAREA

Director

Néstor Barrio

Comité Editorial

Julia Ariza

Fernando Devoto

Damasia Gallegos

Diego Fernando Guerra

Anne Gustavsson

Fernando Marte

Ana María Morales

Juan Ricardo Rey

María Angela Silvetti

Marcos Tascón

Consejo Editorial

Néstor Barrio, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Rocío Bruquetas, Instituto del Patrimonio Cultural de España

José Emilio Burucúa, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Marco Ciatti, Opificio delle Pietre Dure, Italia

Tom Learner, Getty Conservation Institute, Estados Unidos

Natalia Majluf, Museo de Arte de Lima, Perú

Jacques Revel, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Francia

Susana Romanos, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Antonio Sgamelotti, Universidad de Perugia, Italia

Gabriela Siracusano, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

TAREA

Anuario del Instituto de Investigaciones
sobre el Patrimonio Cultural

Año 1, N° 1, septiembre de 2014



UNSAM
EDITA

TAREA—ANUARIO DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOBRE EL PATRIMONIO CULTURAL

ISSN: 2469-0422

CONTACTO COMITÉ ACADÉMICO

Benito Quinquela Martín 1784 (C1296ADI)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
Teléfono: 5411 4301 4056
Telefax: 5411 4302 2381
anuario.tarea@gmail.com

DOMICILIO LEGAL

Yapeyú 2068, San Martín (B1650BHJ), Argentina

VENTAS ONLINE

www.unsamedita.unsam.edu.ar

CONTACTO VENTAS

ventas@unsam.edu.ar

DISEÑO: Ángel Vega

EDICIÓN DIGITAL: María Laura Alori

CORRECCIÓN: Javier Beramendi

IMPRESIÓN: Gráfica Pinter. Diógenes Tabor da 48, CABA (C1437EFB)

Está prohibida la reproducción, por cualquier medio, del contenido total o parcial de la revista, sin autorización escrita de sus editores.

Las posiciones expresadas en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de sus autores.

*A la memoria de
Héctor Schenone
(1919-2014)*

9 **Editorial**

13 **DOSSIER: PATRIMONIO, HISTORIA Y CONSERVACIÓN**

15 Jacques Revel, *La fábrica del patrimonio*

27 François Hartog, *El presente y el historiador*

43 Nora C. Pagano, *La cultura histórica argentina en una perspectiva comparada. La gestión de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos durante las décadas de 1940 y 1990*

59 Marco Ciatti, *El Opificio delle Pietre Dure y Laboratorios de Restauración de Florencia. Su actividad y la restauración de la Cruz de Ognissanti de Giotto*

75 Salvador Muñoz Viñas, *Subjetividad y restauración. El argumento del criterio cambiante*

89 **OTROS ARTÍCULOS**

91 Héctor H. Schenone, *Apuntes para una hipótesis sobre la pintura colonial sudamericana* con Apostilla de José E. Burucúa

99 Sandra M. Szir, *Arte, tecnología y prácticas gráficas en la historia material de los periódicos ilustrados. Buenos Aires (1860-1920)*

117 **AVANCES DE INVESTIGACIÓN**

119 Damasia Gallegos, *Las lunetas de Galerías Pacifico. Un estudio de caso*

129 María Filip, *Santa Federación en contexto*

139 **ASINUS ARTIS**

141 Juan Ricardo Rey y Diego Guerra, *¿De quién es ese autor? La propiedad intelectual, entre las promesas del museo imaginario y las amenazas del imaginario virtual*

153 **LECTURAS**

155 Carlo Ginzburg, *Textos invisibles, imágenes visibles*

169 NOTICIAS

171 José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, *Dos nuevos Leonardos y una batalla que siempre estuvo allí*

177 RESEÑAS

Libros

179 Nicolás Kwiatkowski, *Florence & Baghdad. Renaissance Art and Arab Science* (Hans Belting)

183 Ana María Morales, *Art, Conservation and Authenticities: Material, Concept, Context* (E. Hermens y T. Fiske eds.)

188 Juan Ricardo Rey, *Contested Visions in the Spanish Colonial World* (Ilona Katzew ed.)

197 Marcos Tascón, *Scientific Examination for the Investigation of Paintings. A Handbook for Conservator-restorers* (D. Pinna, M. Galeotti, R. Mazzeo eds.)

200 Julia Ariza, *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Patrimonio* (Asociación de Amigos del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires)

Congresos

205 Mariana Marchesi, *33 Congreso del Comité Internacional de Historia del Arte: "The Challenge of the Object"*. Nuremberg, 15-20 de julio de 2012

209 Néstor Barrio, *Simposio internacional "Modern and Contemporary Mural Paintings: Technique, Value and Conservation"*. Valencia, 4-5 de mayo de 2012

213 Néstor Barrio, *IV congreso chileno de conservación-restauración: "Nuevas miradas, nuevos patrimonios: un desafío disciplinario, transdisciplinario e intelectual"*. Santiago de Chile, 23-26 de mayo de 2012

216 Anne Gustavsson, *Congreso Inaugural de la Asociación de Estudios Críticos de Patrimonio: "Re/teorizar el Patrimonio"*. Gotemburgo, 5-8 de junio de 2012

220 Agustina Rodríguez Romero, *Segundo encuentro del seminario internacional La materialidad entre el arte, la ciencia y la cultura en los Virreinos (siglos XVI-XVIII): una mirada interdisciplinaria hacia la escritura de una nueva historia del arte colonial: "Entre paletas y pinceles: técnicas y materiales de la producción artística hispanoamericana"*. Los Ángeles, 27-31 de agosto de 2012

Exposiciones

225 Juan Suriano, *Claridad: la vanguardia en lucha (1920-1940)*. Buenos Aires, 15-20 de mayo de 2012

232 Silvia Dolinko, *Fernando Bryce. Dibujando la historia moderna*. Buenos Aires, 20/06-20/08 de 2012

239 APÉNDICE DE IMÁGENES

Una imagen surgió de las conversaciones mantenidas en las reuniones del comité editorial de este anuario: la de una convivencia a la vez compleja y necesaria entre profesionales formados y en formación de disciplinas diversas, que, a pesar de provenir de diferentes áreas del conocimiento, confluyen en su preocupación por el patrimonio cultural americano. Este interés tiene una historia ligada a un lugar preciso: el Taller de Restauo de Arte (TAREA), cuyo nombre retoma nuestro anuario como emblema de una forma de encarar la investigación, interpretación y conservación del patrimonio cultural, iniciada hace 25 años. TAREA representa para sus integrantes –conservadores, restauradores, químicos, físicos, historiadores, historiadores del arte– un lugar de intercambio entre saberes y disciplinas, cuyo diálogo infrecuente en otros ámbitos, se muestra tan fructífero como auspicioso.

La reconsideración de la práctica de Antonio Berni a partir de la presencia de carbón por debajo de la capa pictórica de una de sus obras; el estudio del lienzo de San Luis Gonzaga, oculto en el retablo de San Ignacio, que ha conducido a la comprensión de prácticas litúrgicas y artísticas a partir de huellas materiales de una pintura parcialmente quemada, o la reatribución de una obra a José Gil de Castro gracias a estudios estratigráficos, en contradicción con los repintes que habían llevado a negar que la pieza fuese autógrafa, son apenas tres ejemplos del trabajo interdisciplinar y sus efectos concretos sobre la comprensión del patrimonio con miras a conservarlo. Este anuario se propone hacer extensiva esta experiencia al soporte impreso, con el objetivo de que tanto investigadores como estudiantes, provenientes de las ciencias naturales, sociales y humanas, participen de un intercambio internacional largamente justificado por los beneficios de la conservación patrimonial y la reflexión académica que de él se deriva,



fortalecida por una interdisciplinariedad habitualmente más presente en el discurso que en las prácticas.

El anuario nace como resultado de una maduración de la experiencia de TAREA, con la intención de comunicarla y hacerla trascender más allá de las fronteras argentinas. La reconversión entre la órbita privada y la académica atravesó varias etapas. El taller original dio lugar al Centro de Producción e Investigación en Restauración y Conservación Artística y Bibliográfica Patrimonial (CEIRCAB-TAREA de la Universidad Nacional de San Martín). Pero su paso a la Universidad se consolidó al convertirse en Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC), donde surgió la necesidad de acompañar la ampliación de los objetivos de la conservación artístico-bibliográfica al patrimonio cultural, con la creación de un espacio de discusión académica. En consonancia con la expansión del campo de acción del taller, el Anuario apunta a superar su origen institucional para funcionar, no como el mero órgano de comunicación de los aportes significativos del Instituto, sino como difusor de los debates y saberes que han enriquecido la práctica de sus integrantes e interlocutores.

En consecuencia convocamos a todos aquellos profesionales e investigadores interesados en el patrimonio cultural, su conservación, comprensión y estudio desde la materialidad, a hacer de este anuario un campo de batalla, en el mejor de los sentidos imaginables. Es nuestra intención que esta revista se convierta en territorio de discusión, referencia y pensamiento crítico acerca de las técnicas y filosofías ligadas a la teoría y práctica de la conservación, así como en un espacio de reflexión sobre la categoría de “patrimonio cultural”, su historia conceptual y sus usos sociales. Esperamos ver nuestro deseo favorecido por la periodicidad anual de la publicación y su distribución extendida en el ámbito internacional.

Creemos que una iniciativa de estas características contribuirá a dinamizar un campo, como es el de la conservación del patrimonio, en ocasiones suspendido en la neutralidad crítica, la autopromoción institucional o las políticas estatales de escasa trascendencia práctica a largo plazo. En términos regionales, esperamos que esta publicación encuentre eco dentro y fuera de sus páginas y funcione como punto de referencia de las experiencias y reflexiones surgidas en otros centros de investigación y conservación del territorio americano. Apuntamos a fortalecer, en este mismo sentido, el diálogo crítico con los expertos europeos y su mayor conocimiento de los desarrollos locales en materia de conservación patrimonial, porque entendemos que solo un intercambio de esta índole puede resultar productivo para todas las partes. Invitamos, por último, a hacer de este anuario una herramienta de trabajo lo suficientemente flexible como para verse enriquecida y renovada a la luz de los problemas concretos que presenta, desde ahora y hacia el futuro, la conservación del patrimonio cultural.

La revista se compone de seis secciones. La primera comprende artículos de fondo de corte histórico y teórico. En este primer número, hemos incorporado un dossier sobre patrimonio, historia y conservación

que incluye reflexiones sobre memoria y patrimonio y distintas perspectivas sobre problemas, criterios y políticas de conservación. También hemos seleccionado en esta primera sección dos artículos que indagan en torno a los procedimientos y técnicas utilizadas en la producción de artefactos visuales como el arte colonial americano y los impresos ilustrados. Dedicamos la segunda sección a la difusión de avances de investigación que permitan tanto dar a conocer nuevas hipótesis de trabajo o resultados parciales de proyectos en curso como soluciones a problemas prácticos de restauración y conservación que no han hallado aún una vía de divulgación acorde con su utilidad y trascendencia. La tercera, bajo el título de *Asinus artis*, apunta a despertar discusiones en torno a problemas actuales tratados de una forma diferente, con la licencia del que no es experto en un tema y se permite indagar y cuestionar. En la cuarta sección proponemos lecturas de textos ya publicados, en primeras o nuevas traducciones cuando corresponda, que dialoguen críticamente con los artículos de fondo. Las noticias de envergadura relativas a la conservación de obras artísticas, nuevas atribuciones, proyectos de restauración, etc., tienen su lugar en la quinta sección de este anuario. Finalmente, la última corresponde a las reseñas de libros, congresos y exposiciones que hayan aparecido o tenido lugar en el último año y cuya disección contribuya a la reflexión, en un tiempo distinto al de su primera recepción, sobre su grado de intervención en el debate cultural contemporáneo.



**DOSSIER:
PATRIMONIO,
HISTORIA y
CONSERVACIÓN**



La fábrica del patrimonio

Jacques Revel¹

École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris



La noción de patrimonio ha conocido, recientemente, una fortuna excepcional. Las tareas que la tienen como objeto se han multiplicado y se han diversificado. Ya no se habla solamente de patrimonio económico, sino también, corrientemente, de patrimonio cultural, de patrimonio de valores o de gustos, además, de patrimonio industrial, de patrimonio natural, de patrimonio genético y de otros más.² Esta ampliación del repertorio patrimonial, sin duda, es inseparable de la ola memorial, que, en las últimas generaciones, ha inundado nuestras sociedades; primero, a las más antiguas y desarrolladas y, luego, paulatinamente, a las formaciones más recientes. Este fenómeno testimonia una transformación profunda de la relación que, en su conjunto, esas sociedades mantienen con el tiempo histórico. Su presente les parece incierto y su futuro, opaco. Por compensación, se aplican a proyectar, en el futuro, aquello que les parece lo más seguro: decidir ellas mismas, desde ahora en adelante, sobre el pasado que será retenido por el futuro. Movidas por un sentimiento de urgencia, esas sociedades se patrimonializan sin dejar que el tiempo realice el trabajo de selección y de decantación, que tradicionalmente tenía reservado. La conservación y la transmisión del pasado se han convertido, para ellos, en actividades centrales y prioritarias.

Pero, hay más. En el derecho (en el derecho romano, en particular), el patrimonio designaba el conjunto de los bienes privados susceptibles de ser transmitidos en el seno de un linaje. Hoy en día, el término sirve, también, y de manera muy visible, para calificar una suerte de propiedad

¹ La traducción estuvo a cargo de Gerardo Losada.

² A título de ilustración, un inventario relativamente precoz es propuesto por la obra colectiva dirigida por Henri-Pierre Jeudy, *Patrimoines en folie*, "Ethnologie de la France", 5, Paris, 1990.

3 En el estrecho marco de esta exposición, me limitaré esencialmente a la experiencia francesa.

4 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris, Seuil, 2003, p. 171.

5 Jean-Pierre Babelon y André Chastel. "La notion de patrimoine", *Revue de l'art* N° 49, 1980, pp. 5-32; André Chastel. "La notion de patrimoine", en P. Nora (ed.): *Les Lieux de mémoire, La Nation*, 2. Paris, Gallimard, 1986, pp. 405-450.

colectiva: la de los franceses (o de los argentinos, o de cualquier otra entidad nacional o étnica), incluso, la de la humanidad en su conjunto, como se ve en la constitución de un "patrimonio de la humanidad", "cultural y natural", cuya lista es decidida por la Unesco desde 1970. Esta mutación semántica señala un cambio mayor no solamente en el orden de las palabras, sino, también, en el del tiempo y de las experiencias que constituyen su objeto.

Es obvio que los dos movimientos, extensión y redefinición, están íntimamente ligados. Si hoy, un paisaje o unos recursos ecológicos, o incluso el planeta, pueden ser pensados como realidades patrimoniales, con el mismo derecho que un monumento, una colección o un museo, es, sin duda, porque, con razón o sin ella, aparecen como amenazados, pero también porque, de su salvataje urgente, parecen depender la existencia y la supervivencia de las colectividades (de talla variable) a las cuales pertenecemos —en todo caso, su capacidad de proyectarse en el futuro—. Por cierto, las realidades mencionadas no son las primeras a las que les toca vivir bajo el régimen de la pérdida. Pero ellas le han dado, a la idea de pérdida, provisoriamente, una significación con nuevas implicaciones.³



Sin duda, es siempre posible identificar precedentes de este fenómeno si nos remontamos tiempo atrás. François Hartog recuerda que, en el siglo II de nuestra era, Pausanias consagraba su *Descripción de Grecia* a los lugares memorables del mundo helénico, cuya importancia quería destacar frente a las maravillas de los mundos exteriores. Pero Hartog observa, inmediatamente, que el interés que aquel autor manifestaba no estaba acompañado por ninguna intención de conservación y, menos todavía, de restauración. Esas ruinas solo eran citadas en tanto vestigios de un pasado definitivamente concluido.⁴

El descubrimiento y la santuarización de las obras de la Antigüedad griega y romana en la época del Renacimiento europeo parecen ofrecer un ejemplo más probatorio, porque, en este caso, se trataba de restaurar y de actualizar, para iluminar el presente, una herencia reivindicada como tal.

En ese sentido, el espíritu del Renacimiento fue el de una *renovatio*. Pero si se esperaba, entonces, que, a partir del pasado, esa herencia continuara suministrando enseñanzas a través del tiempo (bajo el régimen de la *historia magistra vitae*), esto no implicaba, para nada, que sus huellas fueran intangibles ni que fueran consideradas como la propiedad colectiva de los contemporáneos.

En uno de los primeros artículos consagrados a la noción de patrimonio, el historiador del arte André Chastel recordó la importancia que la Iglesia y la monarquía habían reconocido, a largo plazo, a los signos tangibles de lo sagrado y del poder.⁵ Pero ese "fondo antiguo", que ha alimentado muchos géneros literarios (en particular, el de las guías de viaje), si bien había sido objeto de una valoración muchas veces insistente, nunca estuvo

6 Arnaldo Momigliano. "Ancient History and the Antiquarian", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* N° 13, 1950, pp. 285-315.

7 Grégoire lanza el término en enero de 1793. Pero es sobre todo su célebre *Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme et sur les moyens de les réprimer*, presentado el 24 de agosto de 1794, el que lo convirtió en un término con fortuna, en la coyuntura política posterior a Thermidor.

8 *Archives parlementaires*, t. XIX, p. 472 (4 de octubre 1790).

bajo una política de protección deliberada, que lo constituyera como una entidad coherente.

A decir verdad, si se quieren encontrar ejemplos de conjuntos sistemáticamente conservados como tales, hay que pensar en el *Trésor des Chartes*, o en la colección de mapas reunidos y celosamente vigilados por la monarquía. Pero, en este caso, se trata de conjuntos circunscriptos, cuya propiedad no era concebida, ciertamente, como pública o colectiva: eran principalmente regalías.

Fue, a partir del siglo XVIII, cuando se manifestaron los primeros signos explícitos de un interés patrimonial: las primeras preocupaciones por una preservación material de los edificios dignos de ser considerados como "monumentos" y de un inventario deseable de esas riquezas. Desde Roger de Gaignières hasta Quatremère de Quincy, junto con Bernard de Montfaucon y el conde de Caylus, la noción de "antigüedad" tuvo, en Europa, una difusión espectacular, que Arnaldo Momigliano supo reconocer en un artículo célebre.⁶ Pero no podría afirmarse que la sensibilidad nueva, que se expresaba de este modo y que iba acompañada de la constitución de nuevos repertorios de objetos, diera lugar a políticas deliberadas y, aunque más no sea, algo sistemáticas de conservación ni siquiera de inventario.

El problema se planteó de manera frontal con la Revolución Francesa. Intervinieron, también, situaciones de hecho: la secularización de los bienes del clero, la venta de los bienes nacionales y de los bienes de la nobleza confiscados o caídos en desherencia, que quedaron, de hecho, bajo responsabilidad del nuevo régimen. La situación fue tanto más apremiante debido a que esos bienes –iglesias, castillos, palacios urbanos, pero también colecciones y monumentos aislados– estaban en peligro. Entregados al abandono, se vieron amenazados por la degradación, incluso por la destrucción deliberada (se tratara de destrucciones simbólicas de emblemas del Antiguo Régimen o, más prosaicamente, de operaciones comerciales o de ajustes de cuentas). El abate Grégoire forjó –tardíamente– el término "vandalismo" para denunciar esas prácticas y, al mismo tiempo, dio consistencia a la idea patrimonial.⁷

Pero, en el otoño de 1790, un erudito de provincia, François Puthod de Maisonrouge, alegó, ante la Asamblea Nacional, por la conservación de los "monumentos del reino", e invocó, en una fórmula notable, lo que podría considerarse una razón patrimonial: "el orgullo de ver un patrimonio de familia convertirse en un patrimonio nacional lograría lo que no pudo lograr el patriotismo".⁸ Se creó una Comisión de Monumentos, cuya misión era, en particular, orientar la acción pública. Sin duda, su eficacia fue modesta, como la de la Comisión de las Artes, con la cual fue, finalmente, fusionada. Sin embargo, su existencia fue prueba de una preocupación, que, claramente, estaba en relación con el nuevo orden político. Porque quienes defendieron la preservación de las obras del pasado lo hicieron, en adelante, en nombre de un derecho colectivo, que, con justicia,

9 Citado por André Chastel, *op. cit.*, pp. 411-412.

10 Edouard Pommier. *L'Art de la liberté*. Paris, Gallimard, 1991, pp. 101, 142-143, y, más generalmente, capítulo 3.

11 Gilbert Romme. *Rapport sur l'ère de la République : séance du 10 septembre 1793*. Paris, Convention Nationale.

12 Reinhart Koselleck. *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris, EHESS, [1977]1990; François Hartog. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris, Seuil, 2003.

se podía considerar como “patrimonial”: el del “pueblo francés convertido en el único propietario de esas obras geniales, de las cuales siempre fue el mejor juez”, como lo formuló Jean-Baptiste Mathieu, presidente de la Comisión de las Artes en diciembre de 1793.

Precisamente, en nombre de ese derecho colectivo, se gestó una inversión paradójica. La revolución produjo, desde el comienzo, la noción de Antiguo Régimen, con la cual englobaba el pasado, que pretendía romper. Pero, en nombre de la herencia colectiva de la nación, valorizó los vestigios notables de ese pasado repudiado. Sobre todo, en tanto la revolución fue vivida, por los contemporáneos, como una formidable aceleración del tiempo, pero también, como una ruptura dramática del orden temporal, aquella dio, a la experiencia del tiempo, un espesor y un color particulares. Mathieu lo dijo de manera muy explícita:

Los monumentos y las antigüedades, restos interesantes, respetados y consagrados por el tiempo, que el tiempo parece darnos todavía, porque no los destruyó, que la historia consulta, que las artes estudian, que el filósofo observa, en los cuales todos los ojos gustan fijarse con ese género de interés que inspiran incluso la vejez de las cosas y todo lo que da una suerte de existencia al pasado (...).⁹

Henos aquí ante una serie de inversiones notables, las cuales contribuyen a configurar la ideología del patrimonio. Primera inversión: se trata, evidentemente, de valores nuevos investidos en la herencia del pasado. Mientras que un decreto de agosto de 1792 se inquietaba ante el hecho de “dejar por más tiempo bajo los ojos del pueblo francés los monumentos elevados al orgullo, al prejuicio y a la tiranía”, la protección de los bienes con fines educativos es, ahora, puesta a la orden del día, como en la *Instrucción* de marzo de 1794, que se preocupa por “la manera de inventariar y conservar, en toda la extensión de la República, todos los objetos que pueden servir a las artes, las ciencias y a la enseñanza”.¹⁰ Bajo el Antiguo Régimen, la propiedad y el goce de las obras de arte estaban reservados a algunos privilegiados. Bajo el reino de la libertad, estas encontraron a sus verdaderos destinatarios y su verdadera significación moral. De este modo, pudieron contribuir a la regeneración del hombre nuevo.

Segunda inversión: debido a que el proyecto revolucionario pretendía, desde sus orígenes, fundar un nuevo comienzo absoluto en la historia, mediante la instauración de un orden político inédito (Gilbert Romme: “el tiempo abre un nuevo libro a la historia”),¹¹ poco a poco, se impuso la convicción de que la revolución debía arreglar cuentas con el pasado y que no podía contentarse con haberlo abolido. Esta paradoja estaba en el corazón de una transformación mayor de la relación que las sociedades europeas mantenían con el tiempo histórico, y cuyos alcances e implicaciones fueron mostrados por Reinhart Koselleck. La historia, entonces, dejó de ser la dispensadora de opciones intemporales y pasó a ser comprendida como un proceso autónomo, dotado de un sentido y portador de su propia significación.¹² Al haber emprendido la interrupción del orden del tiempo

13 Marcel Gauchet. *Philosophie des sciences historiques: le moment romantique*. Paris, PU Septentrion, 2002.

14 En 1798, François de Neufchâteau expresa con claridad esta perspectiva, que hace del presente revolucionario no solo la realización del pasado, sino su destino y lo que desvela su verdadero sentido: "No fue para los Reyes, no fue para los pontífices, para quienes [los] grandes hombres trabajaron (...). Compusieron para su época mucho menos que para obedecer al instinto de la gloria y, si se puede hablar así, para la conciencia del futuro. Sin duda, adivinaban los destinos de los pueblos; y sus cuadros sublimes fueron el testamento mediante el cual legaron, al genio de la libertad, el cuidado de ofrecerles la verdadera apoteosis y el honor de discernirles la verdadera palma de la que se sentían dignos" (*Le Rédacteur*, 12 Termidor año VI/30 julio 1798, cursivas nuestras).

15 Dominique Poulot. *Musée, nation, patrimoine*, 1789-1815. Paris, Gallimard, 1997; ídem, "Alexandre Lenoir et les Musées des monuments français", en P. Nora (ed.): *op. cit.*, pp. 497-531.

mediante la imposición de un nuevo punto de partida, su continuidad se volvió problemática. Más difícil de pensar y de demostrar, fue al mismo tiempo más necesaria, lo que constituiría, para los historiadores y los memorialistas de comienzos del siglo XIX, una cuestión lancinante.¹³ En lo inmediato, es decir, en la época de la revolución, se multiplicaron los signos de una valorización de las experiencias y de los objetos que llevaban las marcas del tiempo. Volney (*Las ruinas o meditaciones sobre las revoluciones de los imperios*, 1791) y Chateaubriand (*El genio del cristianismo*, 1802) lo testimoniaron, junto con iniciativas concretas, que apuntaban a exhibir el trabajo del tiempo. El Museo del Louvre, "museo nacional de las artes", dio una primera versión del fenómeno. Abierto al público el 10 de agosto de 1794, en el segundo aniversario de la caída de la monarquía, pretendía ofrecer, al pueblo, su verdadero detentador y su verdadero destinatario, el "depósito" de los siglos pasados, con la convicción de que la conservación de la herencia de la humanidad correspondía, por derecho, a la Gran Nación, que había abierto, para todas las otras, el camino de la libertad –se sabe que esta convicción justificará el pillaje de las colecciones europeas por el Ejército francés en tiempos de la Gran Nación–. Pero el Louvre nacional quedó unido a la idea de que el valor de las obras del genio humano es fundamentalmente intemporal, y es a ese título como ellas debían contribuir a la regeneración del espíritu humano.¹⁴ Muy diferente, fue el proyecto del Museo de los Monumentos Franceses, iniciado por Alexandre Lenoir a partir de 1793, y continuado durante un cuarto de siglo. Surgió a partir del rescate de los vestigios lapidarios medievales, en particular de las tumbas, ubicadas en París en el convento de los Grandes Agustinos. La museografía de esta institución, sin duda, "teatral y poética" (Chastel), fue muy criticada. Pero, en ella, el arte encontró un medio donde presentar la historia. Al restituir un lugar para la Edad Media, tradicionalmente despreciada por la herencia histórica de los franceses, el museo abrió no solo el repertorio de los gustos y de los intereses, sino que redefinió las condiciones de la experiencia del tiempo, insistiendo, a la vez, sobre su continuidad –un recorrido– y sobre su imprescriptibilidad.¹⁵ Se sabe que fue ahí donde el joven Michelet dijo haber encontrado su vocación de historiador.

Habrà que cuidarse de no olvidar todo lo que acompaña a estas realizaciones espectaculares, en particular, a los trabajos de inventario, muy imperfectos, y desarrollados en condiciones casi imposibles. Importan menos por su eficacia y por los conocimientos, todavía aproximativos, que reúnen, que por la preocupación que expresan en relación con un valor patrimonial del pasado en cuanto tal.



A partir de ese zócalo de convicciones y de representaciones, es cómo hay que comprender el trabajo patrimonial del siglo XIX y de buena parte del

16 Victor Hugo. "Guerre aux démolisseurs!", *Revue des Deux-Mondes*, 1832, pp. 607-622.

17 François Guizot. *Histoire des origines du gouvernement représentatif en Europe*. Paris, Didier, 1855, t. 1, p. 10.

siglo XX. No tenemos en este artículo tiempo para ocuparnos del tema en detalle. Pero, al menos, se pueden destacar las direcciones principales y los problemas con los cuales nunca cesó de chocar.

La idea de patrimonio estuvo asociada, a partir de entonces—hasta nuestros días—, con la idea de un derecho colectivo eminente, capaz de imponerse a todos los otros derechos. Victor Hugo, en 1832, afirma:

Cualesquiera sean los derechos de la propiedad, la destrucción de un edificio histórico no debe ser permitida a esos innobles especuladores a los cuales el interés engecece más allá del honor. En un edificio hay dos cosas: su uso y su belleza. Su uso pertenece al propietario, su belleza, a todo el mundo, a usted, a mí, a todos nosotros. Por consiguiente, el destruirlo es ultrapasarse su derecho.¹⁶

Es urgente que ese derecho superior esté garantizado por la ley, "una ley para la obra colectiva de nuestros padres, una ley para lo irremparable que se destruye, una ley para lo que una nación tiene de más sagrado después del futuro, una ley para el pasado". Los temas y las preocupaciones que legitiman una política del patrimonio están presentes en este texto y no cesarán de ser repetidos. La idea de que el conocimiento y la conciencia del pasado, que es indispensable para la experiencia de lo contemporáneo, reaparece, por ejemplo, bajo la pluma de Guizot, casi al mismo tiempo, en una alusión evidente a la revolución: "Los pueblos pueden, por un momento, bajo el imperio de una crisis violenta, renegar de su pasado, incluso, maldecirlo; pero no podrían olvidarlo ni desligarse de él por mucho tiempo y absolutamente".¹⁷ A esta preocupación responden varias iniciativas. Son de dos órdenes distintos. Por una parte, una legislación y el embrión de una administración de las instituciones del saber (la *École des Chartes*) ocupan, progresivamente, su lugar a partir de 1830, así como, con más dificultades, se manifiesta una política del inventario de los "monumentos históricos", que la ley coloca bajo la autoridad del Estado (1887, 1913). A pesar de la importancia de esas medidas, su capacidad de acción es virtual y, por ello, insuficiente para garantizar la protección del patrimonio. Pero el poder público no es el único que interviene en este dominio, la multiplicación de las sociedades eruditas militantes, que, por otra parte, el Estado promueve con fuerza, hace posible un trabajo de animación; y también muestra hasta qué punto la preocupación patrimonial es, de ahí en adelante, un sentimiento compartido.

Sin embargo, una inflexión se produce y plantea un problema que reaparece hoy con insistencia. ¿Todos los vestigios del pasado merecen ser igualmente conservados? En 1800, se habría respondido con un sí, y, más todavía, en 1820. Algunos decenios más tarde, François Guizot, historiador y hombre político, atempera ese entusiasmo. Invita a no ceder ante las "idolatrías del pasado y del futuro" y a seleccionar o, como lo formula D. Poulot, a "fundar sobre la razón el patrimonio necesario para toda sociedad". Entre la ilusión de la tabla rasa y la utopía de una conservación sistemática, una vía media, razonable, debe buscarse, y no

18 Ibidem.

19 Krzysztof Pomian. *Sobre la historia*. Madrid, Cátedra, 2007.

solamente porque una salvaguarda integral es imposible. Es que, como lo recuerda Guizot, el pasado no debe ser entendido como un absoluto, sino que su carácter es *relativo*, porque es constantemente redefinido a partir de las preocupaciones del presente, “cambia con el presente”.¹⁸ El tema es, hoy en día, familiar para nosotros, porque nos arrastra la ola historicista. Pero no era un tema familiar en el momento en que Guizot pronunció su discurso sobre la *Historia de los orígenes del gobierno representativo*. El valor *pasado* es, así, sustituido por un valor *historia*. El pasado que importa es el que conviene, un pasado ordenado, que contribuye a esclarecer los progresos de la “civilización nacional y universal”, puesto que es ella la que, a fin de cuentas, debe determinar el punto de vista y las opciones que realiza en función de las expectativas del presente. Pasado absoluto, pasado relativo: entre estos términos, se juegan dos definiciones sustancialmente diferentes del patrimonio y, desde luego, dos políticas. No obstante, sus persistentes insuficiencias, la política de conservación y las instituciones sobre las cuales se apoya terminaron por hacérselo olvidar hasta que la experiencia de la última generación volvió a poner estos problemas en un primer plano.



El sentimiento patrimonial se ha exasperado desde hace una generación. Continúa expresándose a través de prácticas que se han convertido en tradicionales, tales como las del inventario y la conservación de los vestigios de un pasado, que se presenta amenazado por las transformaciones aceleradas del mundo contemporáneo, como el “Inventario general de las riquezas artísticas de Francia”, creado por iniciativa de André Malraux en 1964. Pero es necesario notar que ese pasado, que resultaba urgente salvar, se ha ampliado notablemente. Dos años antes, el mismo Malraux había hecho votar una ley sobre la protección de los bienes artísticos, que incluía a la arquitectura del siglo XX en su dominio de aplicación. El presente más cercano se vio, así, incorporado a la herencia cultural de Francia.

Pero la evolución se aceleró a partir de fines de 1970, es decir, en el momento en que la “crisis del futuro”¹⁹ conmovió la estabilidad que, después de dos siglos, indexaba el orden del tiempo según la idea del progreso. El paradigma patrimonial fue sustituido, entonces, por el paradigma conservador. En un país como Francia, encontró, por supuesto, una traducción institucional. En 1978, se creó una Dirección del Patrimonio en el Ministerio de Cultura. El año 1980 fue proclamado “Año del patrimonio” y los sitios abiertos al público atrajeron a más de 8 millones de visitantes—desde entonces, existen, además, jornadas del patrimonio que, cada año, movilizan a un público muy amplio—. Finalmente, en 1990, se creó una Escuela Nacional del Patrimonio, para formar un cuerpo de conservadores especializados (cerca de 800 en 2010). Tradicionalmente, de carácter real,

20 Krzysztof Pomian. "Historia cultural, historia de los semióforos", en J.-P. Rioux y J. F. Sirinelli (coords.): *Para una historia cultural*. México, Taurus, 1999, pp. 73-100.

21 Se encontrarán muchos ejemplos convincentes en la investigación colectiva publicada por Alban Bensa y Daniel Fabre. *Une histoire à soi. Figurations du passé et localités*. Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2001, en particular, el sabroso estudio de Jean-Luc Bonniol sobre "La fabrique du passé. Le Larzac entre mémoire, histoire et patrimoine", pp. 169-193.

esta preocupación no estuvo ya reservada únicamente al Estado central: en el marco de las leyes de descentralización de 1982 y 1984, una parte importante de las competencias patrimoniales fue compartida con las instancias regionales y, a veces, con los escalones administrativos inferiores (departamentos, ciudades).

Las consecuencias resultaron espectaculares. La primera y la más visible fue una formidable ampliación del repertorio patrimonial. En los años ochenta, según se informó, se abrió en Francia un museo por día. La cifra, aunque probablemente exagerada e inverificable, recuerda que el término museo pasó a cubrir una gama inédita, e indefinidamente extensible, de "semióforos", para retomar el término de Krzysztof Pomian.²⁰

En adelante, se pudo hacer un museo de cualquier cosa, o casi. Apenas amenazado en su funcionamiento o en sus funciones, el paisaje industrial se ha visto patrimonializado en la mayor parte de las viejas naciones industriales.

Más recientemente, el fenómeno *vintage*, el cual, de manera acelerada, convierte, en vestigios del pasado, producciones cuasi contemporáneas —la moda indumentaria, el repertorio musical, los automóviles—, constituye una ilustración, aún más impresionante, del mismo fenómeno. Estamos viviendo en sociedades museográficas y archivísticas.

Segunda consecuencia: la multiplicación y la diversificación de los actores del patrimonio. No se trata ya solamente de salvaguardia y conservación. A medida que las iniciativas patrimoniales se han desconcentrado y descentralizado, fueron ampliamente redefinidas. El departamento y la región asumieron beneficios de distinta naturaleza: políticos e identitarios, pero también, muy prosaicamente, una valorización turística y, más generalmente, un atractivo incrementado. En esos diferentes niveles, las instancias y los intereses juegan la carta patrimonial. Son, a la vez, instituciones públicas, asociaciones locales, empresas privadas, con personal especializado, que, a partir de ahí, pone sus competencias en materia de programación y de realización técnicas al servicio de los demandantes —y les propone, en la ocasión, producciones relativamente estandarizadas—. Una industria cultural ha tomado, a su cargo, la producción del patrimonio.

Una tercera consecuencia que se comprende a la luz de las precedentes responde a una verdadera inflación patrimonial que fue, a la vez, el resultado de la ampliación del repertorio y de la multiplicación de las iniciativas. En nombre de la salvaguardia de la herencia y de la restauración de los valores auténticos, se trató, de hecho, de una invención prolífica de tradición.²¹ En Francia, ha tomado una dimensión espectacular, en todos los niveles. La competencia entre los fabricantes locales o regionales de patrimonio fue entonces y es a veces dura.

Así, se puede retomar un ejemplo bien estudiado, el del Larzac, en el sur del Macizo Central, que se vio promovido como una región dotada, a la vez, de un pasado "templario y hospitalario" y de una tradición histórica de resistencia al poder central. Porque, en el seno de un mismo

22 Un ejemplo muy ilustrativo es el estudio de Gaetano Ciarcia sobre la fabricación de una promi-nencia etnográfica, el “Acantilado de los Dogones” en Mali: *De la mémoire ethnographique. L'exotisme du pays dogon*. Paris, EHESS, 2003. El mismo inves-tigador desarrolla, actualmente, un programa de investigaciones comparativas sobre la multiplica-ción de esas prácticas entre África y Europa. Fenómenos homólogos se encuentran en la fabricación del “patrimonio mundial” de la Unesco. Sobre este tema remito a la tesis que terminé bajo mi dirección Isabelle Vinson.

23 Marc Fumaroli. *L'État culturel, une religion moderne*. Paris, LQF, 1991; Jean-Michel Leniaud. *L'Utopie française. Essai sur le patrimoine*. Paris, Mengès, 1992.

conjunto territorial, versiones alternativas, con frecuencia movidas por rivalidades políticas, pueden enfrentarse. Ese fenómeno espectacular en Francia, como se sabe, no es algo específicamente francés. Se encuentra en la mayor parte de nuestras sociedades, incluso, en las formaciones políticas recientes, en las cuales los “cazadores de patrimonios” se han convertido en los actores imprescindibles de operaciones de ese tipo.²²

Semejante mutación, como resulta evidente, no deja de plantear problemas mayores. El patrimonio, durante mucho tiempo, fue identi-ficado con los monumentos de la cultura “cultivada”. Hoy, cada vez más, se identifica con una cultura en el sentido antropológico del término, que ambiciona poder tener en cuenta el mayor número de producciones anó-nimas o sin legitimación institucional. La temática de la apropiación –más exactamente, de la reapropiación– de la herencia por sus supuestos pro-ductores se ha vuelto central en nombre de los valores de la “autenticidad”. Pero, si todo es importante para la razón patrimonial, ¿qué es lo que es ver-daderamente importante? La pregunta no es solamente teórica (o estética, o histórica). Ella plantea, inmediatamente, la cuestión de lo que puede ser, bajo estas condiciones, una política del patrimonio, independien-temente del patrón donde uno se sitúe. Ya sea que se trate de las tareas del inventario, de los medios de la conservación, de la selección de programas o de orientación de los financiamientos prioritarios, el paisaje se ha vuelto considerablemente confuso.

En 1990, distintas repercusiones polémicas ocuparon la escena me-diática sobre este tema, denuncias a la vez sobre el fracaso del “Estado cultural”, y corrientes que anunciaron el triunfo de una cultura de los mediadores sobre la de los creadores.²³ Esas polémicas no estaban despro-vistas de segundas intenciones políticas y, tampoco, resulta seguro que siempre hayan permitido analizar más lúcidamente la situación actual. El problema queda en pie y no se ve que pueda ser evacuado. ¿Demasiado patrimonio está matando el patrimonio?



Uno también puede preguntarse, y, sin duda, debería hacerlo, qué significa la movilización contemporánea en torno a un patrimonio cuya definición es infinitamente extensible y cuya salvaguarda y promoción se han con-vertido en actividades obsesivas en la mayor parte de nuestras sociedades. Resulta claro que distintas respuestas son aquí posibles. Nos quedaremos con dos a modo de conclusión.

Una primera línea de reflexión podría vincular la reivindicación patrimonial con la prosecución de una afirmación identitaria. Vivimos en sociedades compactas, sociedades de masas, en las cuales la existencia individual y colectiva frecuentemente es percibida como anónima y estan-darizada. La mundialización (como la globalización) es, a la vez, el proceso

objetivo y la afirmación ideológica de esa transformación profunda. Pero, contrariamente a lo que ella dice de sí misma, no es ni lineal, ni unívoca. Todo nos muestra que los efectos bien concretos de homogeneización de los dispositivos sistemáticos de las prácticas y de las representaciones encuentran su respuesta en la reivindicación y, a veces, la exasperación de las diferencias. La fábrica del patrimonio podría ser una de esas respuestas, y una de las más visibles. Mientras que el vínculo social y su traducción política e ideológica se volvieron inciertos, problemáticos, la noción vaga, colectiva, englobante del patrimonio podría ofrecer recursos de adhesión y de identificación. El espectáculo deportivo también lo hace, de manera episódica y convulsiva, en ocasión de las confrontaciones a nivel mundial. El patrimonio lo lograría de manera más constante y regular, al incorporar todas las dimensiones de la experiencia social e, incluso, su entorno natural.

Una segunda pista de reflexión, que ya hemos evocado varias veces, sería la de las transformaciones contemporáneas de nuestra relación colectiva con el tiempo histórico. Nuestras sociedades ya no tienen confianza, o la tienen, cada vez menos, en el futuro –lo cual puede parecer paradójico en un tiempo en que las posibilidades ofrecidas por la innovación tecnológica y científica parecen desmesuradamente abiertas–. Como lo ha mostrado Reinhart Koselleck, durante dos siglos, la proyección de estas en el futuro ha determinado la manera en que las sociedades europeas –y sus extensiones a través del mundo– pensaron su inscripción histórica. No es este el caso en el presente. Desconfiamos de todo lo que está delante de nosotros y es indefinido. Lo que hemos heredado, o más exactamente, lo que hemos constituido como herencia, y que no cesa de ampliarse, nos parece más seguro. Y esto mismo, ¿es todavía tan seguro? Junto con la dimensión identitaria, se afirma, al mismo tiempo, la preocupación por la salvaguardia, acerca de la cual hemos visto que era inseparable de la idea misma del patrimonio. Pero esta preocupación es vivida hoy según el modo de la urgencia: ya no se trata solamente de salvaguardar lo que resta del “mundo que hemos perdido”, sino, más bien, de lo que estamos perdiendo porque nos parece amenazado por todas partes. La ampliación del repertorio patrimonial al entorno natural es muy significativa al respecto. Remite, implícitamente, y, a veces, también explícitamente, a la anticipación de una amenaza generalizada, que estaría, desde ahora, inscrita en el orden del tiempo (como la creencia en el progreso lo había estado desde el siglo XVIII hasta el segundo tercio del siglo XX). De este modo, se comprendería el hecho de que no dejemos más al tiempo histórico el trabajo de decantación de la herencia que tradicionalmente le estaba confiado. Pretendemos abreviarlo y decidir nosotros acerca de lo que está llamado a durar. De hecho, a decir verdad, preferiríamos no elegir y conservar todo, o, en todo caso, lo más posible. Así, se resuelve tal vez esta aparente contradicción: el patrimonio es, a la vez, percibido como una obligación insistente, *sub specie* de la deuda con respecto al pasado, y como una perpetua invención a través de la cual produciríamos nuestra singularidad.

Resumen

El artículo presenta reflexiones acerca del fenómeno contemporáneo de la patrimonialización y la relación que nuestras sociedades mantienen con el tiempo histórico. Estamos viviendo en sociedades museográficas y archivísticas, donde la conservación y la transmisión del pasado se han convertido en actividades centrales y prioritarias. Este fenómeno, que ocurre simultáneamente a una ola memorial, se caracteriza, además, por utilizar el término de patrimonio para calificar una suerte de propiedad colectiva. Es a partir de algunas situaciones de hecho ligadas a la Revolución Francesa y a las convicciones y representaciones que se manifestaron en las instituciones e iniciativas creadas durante el nuevo régimen, que podemos comprender el trabajo patrimonial del siglo XIX y de buena parte del siglo XX. Uno se puede preguntar qué significa la movilización contemporánea en torno a un patrimonio, cuya definición es infinitamente extensible y cuya salvaguarda y promoción se han convertido en actividades obsesivas en la mayor parte de nuestras sociedades. Una primera línea de reflexión podría vincular la reivindicación patrimonial con la prosecución de una afirmación identitaria. Una segunda pista de reflexión sería la de las transformaciones contemporáneas de nuestra relación colectiva con el tiempo histórico.

Palabras clave: patrimonio, tiempo histórico, conservación, sociedad contemporánea

Abstract

The article reflects upon the contemporary phenomenon of heritage making and how our societies relate to historical time. We live in museumizing and archivizing societies where conservation and the transmission of the past have become central and prioritized activities. This phenomenon, which is taking place simultaneously with a memory upswing, is also characterized by the use of the term heritage in a collective property sense. The heritage making process of the 19th century as well as that of large parts of the 20th century can be understood in the light of some *de facto* situations related to the French Revolution as well as the convictions and representations as manifested in the institutions and initiatives which arose during the new regime. If the definition of heritage has become infinitely broad and its salvaging and conservation obsessive activities in large parts of our societies then one can ask oneself what the contemporary mobilizing engagement with heritage means. A first line of reflection could consist in relating heritage assertions with a pursuit of identity reinforcement. Another path to follow would be to reflect upon the contemporary transformations in the collective relation to historical time.

Key words: heritage, historical time, conservation, contemporary society

Fecha de recepción: 13 de julio de 2012

Fecha de aprobación: 1 de septiembre de 2012

El presente y el historiador

François Hartog¹

École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris

Las condiciones del ejercicio del oficio de historiador han cambiado, hasta nuestros días, rápidamente ante nuestros ojos. La fórmula de “crisis” hizo su pronta aparición y se impuso a partir de 1990. Así, se habló de “crisis” de la historia, o de historia “desorientada”, mientras que nuestras relaciones con el tiempo se iban modificando.² El futuro se cerraba, el pasado se oscurecía, el presente se imponía como el único horizonte.³ ¿Qué iba a ser del lugar y la función de quien se había definido, en el siglo XIX –cuando la historia, habiéndose vuelto una evidencia, se había pretendido ciencia y se había organizado como disciplina–, como el mediador sapiente, entre el pasado y el presente, en torno a ese objeto mayor, si no único, la Nación o el Estado, en un mundo que, privilegiando en adelante la dimensión del presente, incluso solo la del presente, comenzaba a proclamarse globalizado? Alemania, al menos hasta su reunificación, había tanteado el camino de lo posnacional e intentado el patriotismo de la Constitución. El Estado, bajo la forma del Estado providencia, se veía urgentemente invitado a “repensarse”, mientras los neoliberales se “encargaban de los regímenes de adelgazamiento”.

¿No se había aprendido que el historiador moderno, incluso antes de comenzar, debía plantear la neta separación del pasado y del presente –sin perjuicio de, a continuación, olvidarla rápidamente–? Porque la historia solo debía ser la ciencia del pasado: una ciencia pura, como lo reclamaba Fustel de Coulanges, y su servidor, un ojo, capaz de descifrar documentos en el silencio de los archivos. Todavía con Fernand Braudel, a mediados del siglo XIX, el historiador *longue durée* se veía ubicado –aunque más no fuese implícitamente– en una posición visual dominante. En

1 La traducción estuvo a cargo de Gerardo Losada.

2 “Le temps désorienté”, *Annales, Histoire, Sciences sociales*, Volumen 50, Nº 6, 1995; Gérard Noiriel. *Sur la ‘crise’ de l’histoire*. Paris, Belin, 1996.

3 François Hartog. *Régimes d’historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris, Collection Points-Seuil, 2012.

4 Marc Bloch. *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. Paris, Armand Colin, 1997, p. 65.

5 *Rapport sur les études historiques*. Paris, Imprimerie Impériale, 1868, p. 356.

Europa, uno de los primeros signos o síntomas, observado prematuramente y consignado por ciertos historiadores, respecto del resquebrajamiento del mundo surgido de la posguerra, fue, a fines de la década del setenta, la emergencia de la memoria. El fenómeno era, a la vez, una expresión de ese ascenso del presente y una respuesta a él. Con la noción de “memoria colectiva”, que había sido elaborada por el sociólogo Maurice Halbwachs entre las dos guerras, el historiador disponía de un acceso de primera, donde, por intermedio de los marcos sociales de la memoria, memoria y sociedad se encontraban vinculadas.

A grandes rasgos, el historiador ha ocupado cuatro posiciones en el curso de los siglos XIX y XX. (a) En Francia, se lo piensa como profeta –con Jules Michelet con vates del Pueblo, a la manera del “vidente” de Hugo–; (b) se lo pretende “pontífice” y “maestro” –con Gabriel Monod y Ernest Lavisse, el historiador es el que realiza un “puente” entre la antigua y la nueva Francia, el que relata la lenta formación de la nación e inculca la República–; (c) reivindica “el olvido” previo del presente –Fustel de Coulanges es quien llevó más lejos esta postura– para consagrarse al conocimiento solo del pasado; (d) insiste sobre la necesidad de tener las dos puntas de la cadena juntas: el pasado y el presente –con los fundadores de los *Annales*–. Para Marc Bloch, la historia, “ciencia de los hombres en el tiempo”, tiene una “incesante necesidad de unir el estudio de los muertos con el de los vivos”, de moverse del pasado al presente y del presente al pasado en un constante movimiento de ida y vuelta.⁴

¿Hoy, el historiador debería mantenerse solo en el círculo del presente? Me estoy refiriendo a ese presente extendido, nuevo territorio de la memoria. En 1867, un *Informe sobre los estudios históricos en Francia* concluía con estas fuertes constataciones: “El historiador no nace para una época, sino cuando esa época está muerta del todo. El dominio de la historia es entonces el pasado. El presente le corresponde a la política, y el futuro pertenece a Dios”.⁵ El autor no dejaba de presentarse, ante el ministro, destinatario del informe, como un “notario exacto”. ¿Qué se le escribe hoy a un ministro? ¿Para ser admitido en el espacio público y ser reconocido en la sociedad civil, el historiador debe “presentificarse”, empero, “politzarse”, o dedicarse a una historia militante? Puesto que, al “notario exacto” de las cosas ocurridas, se lo llama hoy “experto”: ¿el historiador se debería presentar como un experto de la memoria y asumir su “responsabilidad”?

Muy claramente, esta posición de guía del presente se encuentra ocupada, en el presente, por numerosos historiadores de lo contemporáneo o de lo muy contemporáneo, los cuales han tenido los primeros papeles en el espacio público y en la profesión, y han padecido dificultades y alcanzado honores. Fundada en 1984, la revista *Vingtième Siècle* aspiraba a “hacerse cargo de la identidad del presente”. En el mismo momento, Pierre Nora diagnosticaba que “el presente se había convertido en la categoría de nuestra comprensión de nosotros mismos”. Al historiador, “le corresponde explicar el presente en el presente”, a él, que se coloca “entre la pre-

gunta ciega y la respuesta ilustrada, entre la presión pública y la paciencia solitaria del laboratorio, entre lo que siente y lo que sabe”. En los *Lieux de mémoire*, el procedimiento de quien los conceptualizó era, sin duda, ese: partir del presente para volver a él, después de haber convocado y trabajado la memoria, para hacerlo pasar por el tamiz del lugar de memoria. De tal modo que el lector no encontraba, al final, ni la epopeya retrospectiva de la Nación realizada, ni el desfile de los estadios de la Historia. Ahí, el modo de ser del pasado debía ser, en efecto, el de su surgimiento en el presente, pero bajo el control del historiador. Tal era el postulado de esta amplia investigación, cuyo primer volumen apareció en 1984 y, el último, en 1992,⁶ y que estaba motivado por la ambición de renovar la historia, de relanzarla, y, en ningún caso, de encabezar su cortejo fúnebre.

Con esta experiencia inédita de historia del presente, la historia contemporánea ha ganado la partida, tal vez, incluso más allá de lo que esperaba. Ese abordaje de lo contemporáneo, que apenas hace poco presentaba argumentos para defender su legitimidad frente a los otros “períodos”, y que muy poco después estaba atento al “retorno” del acontecimiento, hoy habla en nombre de la historia. Para el gran público y para los medios de comunicación, se ha convertido en la historia, en toda la historia, o casi. El pasado como exotismo y receptáculo de la alteridad de los años setenta ha desaparecido. ¿Pero ese innegable éxito no tiene un precio? ¿La historia contemporánea, en Francia y en otros lugares, puede escapar a los calendarios de las conmemoraciones y a las agendas de la comunicación política? ¿Llevada, en todo caso, por la ola del presente, no corre el riesgo de ser superada por ella?

¿Qué pasa, por otra parte, con los historiadores de otros períodos? ¿Pueden dedicarse a sus ocupaciones y valerse del saber acumulado en sus especialidades, como si todos esos cambios, aun siendo de fondo, no les concernieran sino lejanamente? Pero hay algunas señales. La historia no se enseña más en los colegios en los últimos años de estudio con orientación científica. En la universidad, los cursos de historia atraen menos estudiantes. El lugar que le concedían los diarios y revistas se ha ido reduciendo y, sin sorprender a nadie, los promedios de venta de los libros de historia han bajado. Salvo excepciones, la historia se ha convertido en una figura secundaria en el paisaje de los medios. Pero, al mismo tiempo, y en sentido contrario, se habla del apetito por la historia, se cita la audiencia de un programa como “La fábrica de la historia”, el éxito de las “Jornadas de Blois”, que, cada año, atraen un amplio público, compuesto, en parte, por profesores de Historia. Curiosos, interesados y participantes se agolpan en las conferencias, en las múltiples mesas redondas, y se detienen delante de los numerosos stands de los editores. Es innegable que la “fiesta” ha prendido. Como una peregrinación, bien organizada, reúne, cada año, en la misma época, a sus fieles. En ella, como es evidente, no domina ninguna ortodoxia, porque hay más de un cuarto en la casa de *Clio*. Basta con creer en la historia. ¿Pero esos aconte-

7 François Bédarida. *Histoire, critique et responsabilité*. Bruselas, Complexe, 2003, pp. 305-329.

8 Fernand Braudel. *Écrits sur l'histoire*. Paris, Flammarion, 1969, p. 32.

cimientos, esas prácticas culturales, son suficientes para concluir, a partir de ellas, que, a fin de cuentas, la historia no sale tan mal parada como se dice? Yo no lo creo. Si bien no hay que ignorarlos, tampoco se puede estimar que su significación sea unívoca, y tampoco no se puede ver, en ellos, una función tranquilizadora. “Sí, la historia está siempre ahí, nos instruye, nos distrae, es nuestra memoria colectiva, nos responsabiliza, a nosotros hoy, como ciudadanos”.

Las condiciones del ejercicio del oficio

¿Cuál es, formulado de la manera más general, el papel del historiador, sino el de aportar un poco más de inteligibilidad al mundo y un plus de lucidez a sus ciudadanos? Ni más ni menos que los otros cultores de las ciencias humanas y sociales, pero de una manera propia, la del historiador. De lo cual, se deriva un supuesto, la necesidad de una previa captación lo más correcta y fina posible de las condiciones del ejercicio del oficio. Entre ellas, detengámonos, ante todo, en la del tiempo. Porque si la relación con el tiempo es, para cada uno, la dimensión fundamental de su experiencia del mundo y de sí mismo, lo es doblemente para el historiador. Puesto que el tiempo es, primero, aquel en el cual él vive y trabaja, pero es también “su” período, el tiempo sobre el cual trabaja. Por esto, François Bédarida lo había denominado “el organizador del tiempo”.⁷ ¿Cuáles son las relaciones que se establecen entre esos dos tiempos? Con esta pregunta suplementaria para el historiador de lo contemporáneo: ¿qué pasa con esas relaciones desde el momento en que la distancia entre el tiempo vivido y el tiempo estudiado se reduce a casi nada y que “su” tiempo lo es doblemente? ¿Cómo retroceder y tomar distancia para obtener el equivalente de la mirada alejada que el etnólogo creaba en otra época al desplazarse en el espacio? Una vez abandonadas las ilusorias seguridades del evolucionismo, el etnólogo, desde allá lejos, podía cuestionar las evidencias del acá, al mismo nivel. La comparación es una respuesta posible, lo cual implica que acepta salir de “su” tiempo y de su “lugar”.

“Ocurre, con frecuencia, que, bajo la influencia de fuertes y ricas tradiciones, una generación entera atraviesa el tiempo de una revolución intelectual sin participar en ella”.⁸ Esta otra advertencia, enunciada hace tiempo por Fernand Braudel, es un útil llamado de atención. Porque, como se sabe, existen las inercias de las disciplinas, las rutinas de las escuelas y de los cuestionarios, el peso de las instituciones, junto con su rigidez, pero, también, su relativa exterioridad. Por esto, para el historiador, una manera de hacerse contemporáneo de lo contemporáneo es comenzar cuestionando la evidencia masiva de su tiempo contemporáneo, lo cual es todo lo contrario de quedarse sin aliento corriendo detrás de la actualidad o de ceder a la moda del tiempo contemporáneo. Como lo nota el filósofo Marcel Gauchet, que habla por experiencia, “hay que querer ser de su

9 Marcel Gauchet. *La Condition historique*. Paris, Stock, 2003, p. 60.

10 Fue uno de los más activos abogados de una antropología de los mundos contemporáneos.

11 Johannes Fabian. *Le Temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*. Toulouse, Anacharsis, 2006; Alban Bensa. *La Fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*. Toulouse, Anacharsis, 2006, pp. 157-169.

12 Olivier Dumoulin. *Le Rôle social de l'historien. De la chaire au prétoire*. Paris, Albin Michel, 2003.

tiempo para serlo, y hay que trabajar para llegar a serlo”.⁹ ¿Cuál es, entonces, el trabajo por desarrollar para quien quiere serlo como historiador? ¿Cómo convertirse en organizador o, mejor, yo diría, en vigía del tiempo o, mejor, de los tiempos?

El rápido ascenso de lo “contemporáneo” o del “presente”, como categoría dominante, ha sido el rasgo predominante de esta coyuntura. En historia, evidentemente, pero también, en antropología, en la cual el desplazamiento ha sido todavía más espectacular. Desde lo lejano y tradicional hasta lo actual de nuestras sociedades, hasta la observación etnológica de lo que está pasando. De ahí, la rápida importancia de los lugares de la modernidad, a la manera de un Marc Augé,¹⁰ junto con el cuestionamiento de la noción misma de cultura (denunciada como culturalismo) en provecho de la sola contemporaneidad de las situaciones de interlocución entre el etnólogo y aquellos a quien estudia. Olvidémonos de las estructuras y el estructuralismo –adiós *Tristes trópicos*–, y apostemos a lo pragmático. Se acabaron las viejas lunas evolucionistas, pero también, las innumerables variaciones sobre la alteridad, último avatar del eurocentrismo y del colonialismo. Todos somos similarmente contemporáneos.¹¹ La sociología no ignora, evidentemente, esta tendencia, la cual tuvo como proyecto original investigar sobre el presente de las sociedades y sus disfunciones. Pero “la intervención sociológica”, tal como lo propuso Alain Touraine, se pretendía una forma de sociología caliente o inmediata, en el corazón del presente y para él.

Bajo el nombre de presente, lo contemporáneo se ha convertido en un imperativo social y político, en una evidencia indiscutible. De hecho, se ejerce una presión, a la vez, difusa y fundada, venida de los medios de comunicación, de la edición, de los procuradores de fondos tanto públicos como privados, para que las ciencias humanas y sociales se vuelvan más hacia lo contemporáneo y respondan mejor, más rápido, a la “demanda social”, a la urgencia de las situaciones, de las emociones, de las desgracias, en tanto saben ponerlas en cifras y palabras. Para atender esta demanda, se apela a los expertos, por lo que el historiador es entonces solicitado bajo ese título.¹² Para ser quien, en las comisiones *ad hoc*, supuestamente, aporte los hechos, incluso, no otra cosa que los hechos o, en ocasión de ciertos procesos, quien ocupe un lugar de testigo. El experto de la memoria, experto para decir lo que realmente ha ocurrido, experto del contexto.

¿Cuál es la trama de ese tiempo contemporáneo? Una serie de palabras, cuyo uso se ha impuesto, es una manera de reconocerlo y decirlo. Esos términos dibujan los principales motivos de ese tiempo. Si ya no hay grandes relatos, en cambio, se han puesto en circulación palabras clave, que funcionan como soportes de toda clase de relatos fragmentarios y provisorios. Permiten dar forma; autorizan a tomar la palabra; gracias a ellas, las injusticias pueden ser expresadas, los crímenes denunciados, los silencios nombrados, las ausencias evocadas. Propiamente insoslayables, se han impuesto como contraseñas, palabras de época. En adelante, bastaría

13 Pierre Nora (ed.). *Lieux de mémoire*, III, *Les France*. Paris, Gallimard, 1992, pp. 988, 992, 1010.

14 Vincent Descombes. *Identités à la dérive*. Marsella, Editions Parenthèses, 2011, pp. 55-56.

con pronunciarlas sin que hubiera necesidad de explicarlas. Está, en primer lugar, el cuarteto formado por la memoria, la conmemoración, el patrimonio y la identidad, al cual, al menos, habría que añadir el crimen de lesa humanidad, la víctima, el testigo y otras más. En la medida que constituyen, más o menos, un sistema, esas palabras, que no tienen ni la misma historia, ni el mismo alcance, remiten las unas a las otras. Se han convertido en referencias, a la vez, poderosas y vagas; en soportes para la acción, en eslóganes para hacer valer reivindicaciones y exigir reparaciones. Inevitablemente, portan consigo toda una carga de *quid pro quo*. Si el historiador menos que nadie puede ignorarlas, debe, más que nadie, cuestionarlas, captar su historia, trazar sus usos y sus malos usos, antes de retomarlas en su cuestionario.

Esas palabras han suscitado una avalancha de libros, de artículos, de informes, pero también, un frenesí de declaraciones, de decisiones y de leyes. Del lado de la historia, Pierre Nora ha hecho de ellas el hilo conductor de su gran investigación en los *Lieux de mémoire*. Desde el texto que abre el libro, “Entre historia y memoria”, hasta “La era de la conmemoración”, en el séptimo volumen. En ese último texto, ya retrospectivo, deducía lo que él llamaba “la inversión de la dinámica de la conmemoración”. Según el autor, al “modelo histórico” de lo conmemorativo ha sucedido un “modelo memorial”, justo cuando, en menos de veinte años, “Francia pasaba de una conciencia nacional unitaria a una conciencia de sí de tipo patrimonial”, en la cual dominaba el presente. Pero ese presente “historizado”, cargado de un pasado que no terminaba de pasar, iba a la par de la emergencia de la “identidad”. Francia, como *persona*, subrayaba nuevamente Nora, apelaba a su historia. Francia, como identidad, no se prepara un futuro, sino en el desciframiento de su memoria.¹³ Patrimonio, identidad y memoria también resultaron, en ciertos aspectos, nociones para tiempos de incertidumbre. El filósofo Vincent Descombes lo expresaba, con gran claridad, a propósito de la identidad nacional:

La identidad nacional puede significar el pasado nacional, es decir, las generaciones pasadas de nuestro país. Conciérne, entonces, a la situación fija, porque el pasado ya se ha desarrollado, es un objeto histórico. En cambio, el futuro, que es la otra cara de la identidad nacional, significa que tenemos una identidad en la medida en que tenemos un futuro y tenemos un problema de identidad en la medida en que tenemos un problema con nuestro futuro. El problema de identidad planteado a nivel colectivo implica la dificultad de representar un futuro que sea nuestro futuro.¹⁴

Memoria

La mitad de la década del ochenta coincidió con la emergencia plena del fenómeno memorial en el espacio público. Literatura, arte, museos, filosofía, ciencias sociales, discurso político le dieron cada vez más lugar. La cronología, la extensión de las diversas expresiones de ese fenómeno fueron

15 Kerwin Lee Klein. "On the Emergence of Memory in Historical Discourse", *Representations* Nº 69, 2000, p. 145; Didier Fassin y Richard Rechtman. *L'empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*. Paris, Flammarion, 2007.

16 Benjamin Wilkomirski. *Fragments. Une enfance 1939-1948*. Paris, Calmann-Lévy, [1995] 1996. Ver Régine Robin. "Entre histoire et mémoire", en Bertrand Müller (ed.): *L'histoire entre mémoire et épistémologie. Autour de Paul Ricoeur*. Lausanne, Payot, pp. 62-73.

conocidas y han sido repertoriadas. Ese deslizamiento de la historia hacia la memoria indicaba, como se lo percibe ahora, un cambio de época. Desde la Revolución Francesa, la historia y la memoria han marchado como dos grandes veleros que, al navegar juntos, podían alejarse, el uno del otro, como también, ir borda contra borda. En el conjunto, la historia impuso su ley. Porque estaba vuelta hacia el futuro, conducida por el progreso y las leyes de la evolución, componía, cada día, el relato del devenir. Pero las grandes crisis que atravesó la sociedad acarrearon, con ritmos variables, ascensos y erupciones de la memoria, de los que la historia se sirvió, en parte, para transformarlos en historias prioritariamente nacionales. Erupciones de esta índole tuvieron lugar después de 1820, en torno a 1880, antes y después de 1914, a partir de la mitad de la década de 1970. Pero el mecanismo se frenó.

En una época, bastante cercana todavía, el simple enunciado del término "Historia" —con mayúscula— significaba explicación. La Historia quiere, juzga, condena... hoy, aunque de un modo diferente, la memoria se ha convertido en esa palabra clave que exige de una explicación adicional. Es un derecho, un deber, un arma. Duelo, *trauma*, *catharsis*, trabajo de la memoria, compasión, la acompañan. En un cierto número de situaciones, se recurre a ella, no como complemento o como suplemento de, sino más bien como reemplazo de la historia. Es, claramente, una alternativa a una historia que, según se piensa, ha fallado, se ha matado. La historia de los vencedores, y no la de las víctimas, de los olvidados, de los dominados, de las minorías, de los colonizados. Una historia encerrada en la nación, con historiadores al servicio de una historia, de hecho, "oficial". Y se habla incluso, aquí y allá, de la memoria como "alternativa terapéutica" a un discurso histórico que nunca habría sido otra cosa que una "ficción opresiva".¹⁵

Como toda palabra de época, su dominio se basa en su plurivocidad, que remite a una multiplicidad de situaciones, las cuales están también tejidas con temporalidades bastante diferentes. Según que se hable de Ruanda, de África del Sur, de la *Shob*, de la trata de negros, la palabra no tendrá exactamente la misma significación. Incluso, si viene a inscribirse en la temporalidad unificadora e inédita del crimen de lesa humanidad, en ese tiempo que no pasa, el de lo imprescriptible. Recorrer todo el arco de los usos contemporáneos de la memoria e identificar la diversidad de los contextos de los temas en juego sería una tarea, a la vez, repetitiva e interminable. Podría llegarse, incluso, hasta la memoria simulada, puesta en palabras por Benjamin Wilkomirski, quien se inventó una identidad mediante una identificación con las víctimas judías.¹⁶ Hablar de exceso o de abuso de la memoria no resuelve nada y, por otra parte, ¿quién puede estar tan seguro de encontrarse en posesión del verdadero patrón de medida? Lo cual nos llevaría hacia Paul Ricoeur y lo que motivó su largo rodeo filosófico: la búsqueda de una "justa memoria" y, de paso, el reconocimiento de una "inquietante extrañeza" de la historia. Un exceso de preocupación por

el pasado corre el riesgo, según estiman algunos, de ser una excusa para no ver los males del presente.¹⁷

Esto puede ocurrir, pero, para preocuparse de las desgracias del tiempo, es necesario, más allá de una compasión por el instante, estimar que se puede obrar, que el futuro podría ser diferente, que hay lugar para proyectos, incluso, para una alternativa. En resumen, es necesario creer en una cierta apertura del futuro, luego, en la historia, para poder escapar a la sola imposición del presente. De un presente que, además, nunca termina de diagnosticarse, que presenta un estado de crisis permanente. Pero una crisis que dura, que no termina, ¿sigue siendo una crisis, en el sentido original y médico del término, es decir, un momento crítico y un punto decisivo?

Patrimonio

El patrimonio está ahí, como algo ya familiar, presente tanto en la retórica oficial como en nuestros discursos ordinarios. En Francia, cada septiembre, se produce su retorno bajo la forma de las “Jornadas del patrimonio”, también llamadas, desde hace poco, “Jornadas europeas del patrimonio”. Se habla del tema durante un fin de semana, se entrevista a “trabajadores” del patrimonio, se critican las insuficiencias de presupuesto, se lanzan cifras, se da la lista de las “residencias” abiertas en esa ocasión, el Palacio del Elíseo —¿con presidente incluido?, nunca se sabe— atrae a las muchedumbres. Un balance, bajo la forma de un comunicado emanado del Ministerio de Cultura, cierra las actividades el lunes a la mañana: “¡Éxito!”, “Más de doce millones de visitantes” durante las vigesimocuartas jornadas. Alguien dirá que es la política de los pequeños pasos en la Europa de la cultura. El mismo día, a la misma hora, cada uno puede visitar *su* patrimonio, que se encuentra por eso etiquetado como “patrimonio europeo”. Así, imperceptiblemente, avanza la Europa del patrimonio y, por consiguiente, la Europa que se querría promover como patrimonio. Esas manifestaciones, convertidas en rutinarias, como la fiesta de la música, o la temporada de las liquidaciones, constituyen el telón de fondo de toda reflexión sobre el objeto patrimonio: un signo de su presencia en nuestros espacios públicos. Seguramente, uno se puede irritar con respecto a la idea de “todo es patrimonio”, esa “muleta para una identidad achacosa”, según la expresión de Jean-Pierre Rioux.

Queda por averiguar el porqué de ese entusiasmo, al cual remite la ola de la patrimonialización. El patrimonio surgió y se impuso rápidamente antes de instalarse. Se difundió en todos los rincones de la sociedad y del territorio. Se movilizó, y fue tomado a cargo por múltiples asociaciones. Estuvo al alcance de ellas, intervino el tejido asociativo, fue institucionalizado, se convirtió en un *topos* del discurso político, fue objeto de informes, de encuestas, de conversaciones y altercados. En Francia y mucho más allá. Valorizarlo se ha convertido en una evidencia, en una exigencia. Concebido

como un recurso, pide una buena gestión. Se ha multiplicado. La Unesco no escapó a esta tendencia y lo ha hecho variar de distintas maneras, lo inscribió en convenciones siempre más amplias y ambiciosas, cuyo sujeto es la Humanidad, todo bajo la enseña de la preservación y, desde hace poco, del desarrollo sustentable. Un poco por todas partes, ha inspirado políticas urbanas que han puesto en marcha la rehabilitación, la renovación y la real apropiación de centros históricos o predios industriales. Ciertos profesionales han hecho de él su razón social. Investigadores de distintos horizontes lo han escrutado, en tanto han acompañado y dado forma a su incremento de poder, rastreado su historia, explorado sus significaciones, y se han interrogado, al mismo tiempo, sobre su propia disciplina. Es lo que a veces se ha llamado el momento reflexivo: ese tiempo de detención, de mirada retrospectiva sobre el camino recorrido, pero, también, la expresión de la pérdida de seguridad, incluso, de una desorientación. ¿Qué hacer ahora?

La fase ascendente y conquistadora del patrimonio se ha terminado. No es que haya un reflujo, pero se ha entrado en el régimen ordinario del patrimonio, que va desde su invención hasta su asimilación. Su rutina cotidiana. Ya no es el tiempo de las incursiones, de las avanzadas pioneras y de los manifiestos, más bien, el de la velocidad constante y de los ajustes en torno a la economía del patrimonio y a las políticas de comunicación —de las ciudades, de los grandes organismos, especialmente—. Es ilustrativo el recorrido del “patrimonio” en las comunidades científicas, y sus efectos de rebote sobre los saberes mismos de aquellas o, mejor, sobre la percepción que se tiene de ese fenómeno o que se quisiera dar. ¿Hay que destruir, conservar, clasificar? Los científicos muestran, según las disciplinas, una actitud ambivalente a propósito de la patrimonialización. Conservar, sí, pero en la medida en que eso sirva a la vida. Por definición, la ciencia mira hacia adelante, no hacia atrás. Conservar, sí, incluso, cuando ciertas disciplinas, como la Física, atraviesan una crisis —identitaria—. Conservar, por cierto, pero como una manera de llevar a cabo una operación de comunicación.

Cuando, en 1937, Jean Perrin lanzó la idea del Palais de la Découverte (‘Palacio de los descubrimientos’), quería un museo para crear un vínculo directo con el público, pero un museo “que mantuviera un contacto vivo con la Ciencia que continuaba creándose”. Se toca, con ello, el punto clave de las relaciones con el tiempo: ¿cómo un museo puede dar lugar al futuro, no solamente como horizonte, sino de forma activa? Ser una máquina no solo orientada al pasado, sino futurista? Esta interrogación fue nuevamente lanzada, en la década de 1980, en torno a los ecomuseos, concebidos idealmente como guías y productores de futuro. En 1982, Max Querrien anunciaba que quería “hacer pasar por nuestro patrimonio el soplo de la vida”, mientras que otros, del lado de la Unesco, querían concebirlo como lo que debería “permitir a una población interiorizar la riqueza cultural de la cual es depositaria”, tal como lo expresaba un informe de Quebec.¹⁸

El patrimonio es, como bien se sabe, un recurso para tiempos de crisis. Cuando las referencias se desvanecen o desaparecen, cuando el sentimiento de la aceleración del tiempo hace más sensible la desorientación, entonces, el gesto de poner aparte, de elegir lugares, objetos, acontecimientos “olvidados”, modos de obrar se impone, se convierte en una manera de reencontrarse. Sobre todo, cuando la amenaza desborda sobre el futuro mismo —el patrimonio natural—, y se pone en movimiento la máquina infernal de la irreversibilidad. Uno se aplica, entonces, para proteger el presente y, según se proclama, preservar el futuro. Es la extensión reciente más considerable de la noción, que se vuelve operativa, a la vez, para el pasado y para el futuro, bajo la responsabilidad de un presente amenazado, que hace la experiencia de una doble pérdida, la del pasado y la de un presente que se consume a sí mismo.

Al inventariar los múltiples usos actuales de la noción de patrimonio, salta inmediatamente a la vista la plasticidad y la elasticidad del concepto. Es lo característico de toda noción que prende al punto de convertirse en una palabra de época. Produce consenso y, al mismo tiempo, lleva con ella su carga de *quid pro quo*. Lo mismo ocurre con la memoria. Aplicar la denominación de patrimonio a algo es inmediatamente performativo, tiene sentido cualesquiera que sean las motivaciones por las cuales se procede así y las significaciones que se le den a la palabra. Aplicarse a justificar sus empleos, clasificarlos, captar sus ambigüedades, dedicarse a producir un modelo de lo que es fundar mentalmente la patrimonialización en una historia cultural de larga duración, es un procedimiento que posee una legitimidad plena y toda su utilidad.¹⁹

Pero limitémonos a registrar la polisemia de la noción. Para decirlo de una vez, el patrimonio, en la actualidad, se encuentra apresado entre la historia y la memoria. Depende de una y de otra, participa del régimen de una y de otra, incluso, cuando ya ha entrado, cada vez más, en la esfera de atracción de la memoria. De la historia nos llegó “el monumento histórico”, que ocupó todo su lugar en una historia concebida como nacional, e indujo una administración de las formas del saber y de la intervención que, en Francia, fue la del Servicio de Monumentos Históricos. Paralelamente, el museo sustraía objetos al tiempo ordinario para darlos a ver —teóricamente, para siempre— a las generaciones sucesivas, puesto que su selección los convertiría, en principio, en inalienables. Pero hoy, en nombre de una mejor gestión de las colecciones, aparecen interrogantes sobre este punto. ¿Por qué el museo, que debe valorizar su patrimonio, recoger fondos y hacerlo circular, no podría, igualmente, vender para comprar?

Si esta primera inscripción del patrimonio en la esfera de la historia no ha sido abandonada para nada, se ha venido a añadir la de su asunción por la memoria. Convertido en palabra de época, patrimonio —como memoria, conmemoración e identidad— remite a un malestar con respecto al presente y trata de traducir, bien o mal, una nueva relación con el tiempo.

La del presentismo. Ahora bien, el concepto moderno de historia, como lo hemos ya subrayado, el de una historia como proceso y desarrollo, incorporaba la dimensión del futuro y establecía, al mismo tiempo, que el pasado era algo pasado. Era dinámico. Según esta perspectiva, el patrimonio era concebido, en primer lugar, como un depósito por transmitir, por preservar, de modo que estuviera en condiciones de ser transmitido. Pero la pérdida de evidencia de la historia se tradujo en un rápido ascenso del patrimonio —segunda manera—, en particular, bajo la forma de la “patrimonialización”. Mediante esta operación, se apuntó, entonces, menos a preservar para transmitir que a convertir el presente en más habitable y a “preservarlo” para sí mismo, en primer lugar, para su propio uso. En esta nueva economía del patrimonio, se tiene la impresión de que, a partir de ahí, lo que resulta cuestionable es la transmisión misma. Porque el futuro ya no acude a la cita. Desde entonces, la patrimonialización hace las veces de historización, y apela a todas las técnicas poderosas de la presentificación, entre las cuales los museos y los monumentos conmemorativos son, en el presente, de gran uso.

“La inquietud” del historiador

Memoria, patrimonio, conmemoración, identidad, todas partes de la red de palabras del presente que ha sido apropiada ampliamente por otros actores que, desde larga data, son ocupantes de pleno derecho. El historiador es solamente un visitante tardío. Al primero que encontramos ahí es al periodista, cuyos informes son el pan de cada día. Sin embargo, helo ahí desestabilizado por esas dos formas de aceleración que son la instantaneidad y la simultaneidad de todo lo que circula sin interrupción en la pantalla. La ola se ha convertido en un flujo mientras las redes sociales ganan en extensión y en presencia. ¿Qué pasa, en estas condiciones, con su rol de mediador, encargado de seleccionar, de dar forma, orden y perspectiva? ¿No sería una cierta inconsecuencia para el historiador, que es fundamentalmente un mediador —un *go-between*, un guía...—, el querer parecerse siempre más al periodista, en el momento mismo en que el lugar y la función de este último se encuentra fuertemente cuestionada? En el curso de los últimos años, la crisis general de la prensa escrita ha dado testimonio de estas transformaciones, que nadie estuvo en condiciones de controlar. Por otro lado, cuando hemos entrado en un tiempo mediático de historización del presente, que ya no es ni siquiera cotidiana, sino instantánea, ¿el historiador puede, también él, “hacer historia en directo”, siempre más rápida, y dar inmediatamente el punto de vista de la posteridad en un *tweet*? ¿Esta carrera, perdida de antemano, no desemboca en una situación, en el sentido literal, de aporía, sin salida? ¿Pero renunciar a esa fuga hacia adelante no es, precisamente, salir de la carrera y encontrarse a remolque? Obsoleto, antes de haber escrito una palabra.

20 Ver, en *Le Débat*, el conjunto del informe "Vérité judiciaire, vérité historique", *ibidem*, pp. 4-51.

21 Pierre Vidal-Naquet. *L’Affaire Audin*. Paris, Éd. de Minuit, 1958.

22 *Idem*, en V. Duclert y P. Simon-Nahum (eds.): *Les événements fondateurs. L’Affaire Dreyfus*. Paris, Armand Colin, 2009, p. 277.

23 F. Hartog. *Vidal-Naquet, historien en personne, l’homme-mémoire et le moment mémoire*. Paris, La Découverte, 2007, pp. 30-31.

24 Thomas, *ibidem*, pp. 278-279. Carlo Ginzburg. *Le juge et l’historien, Considérations en marge du procès Sofri*. Paris, Verdier, 1997.

De un estilo judicial de historia

En el campo de una contemporaneidad judicializada, el historiador encuentra, en primer lugar, un ocupante de pleno derecho, el juez. Con este último, el encuentro puede ser directo o indirecto, real o metafórico. En efecto, los jueces se ven encargados de decidir acerca de –casi– todo, y de “curar” males públicos y privados, pasados y presentes, e, incluso, futuros. A partir de ahí, se habla de “terapia” judicial. De donde se plantea, en Historia, la reapertura de un legajo –a decir verdad, antiguo–, el de las relaciones entre el juez y el historiador, y de las claras interferencias entre lo histórico y lo judicial.²⁰ Si ya nadie habla del tribunal de la historia o en su nombre, se han reactivado, en cambio, los interrogantes sobre el juez de la historia, el que emite la sentencia o, más bien, el juez de instrucción. Precisamente, porque la historia no es ya esa instancia superior, es por lo que surge o resurge la cuestión del historiador como juez. Un buen ejemplo es el de Pierre Vidal-Naquet, que en 1958, a propósito de la desaparición de Maurice Audin, actuó de esta manera. Detenido y torturado por los paracaidistas en el momento de la batalla de Argelia, ese joven matemático, miembro del Partido Comunista Argelino, no fue reencontrado con vida y su cadáver nunca apareció.²¹ De esa matriz dreyfusarda, nació, en Vidal-Naquet, un cierto estilo judicial de historia, plenamente consciente y deliberado. En efecto, este autor reconocía que había “nacido” para la historia con el relato del Caso Dreyfus que le había hecho su padre a fines de 1942 o comienzos de 1943. Con él desapareció el más dreyfusardo de los historiadores contemporáneos, incluso, en cierto sentido, el último “contemporáneo” del caso. “Seré dreyfusardo al mismo título que seré historiador”, escribía en lo que fue su última intervención pública: “Mis casos Dreyfus”.²²

Desmontar la impostura y obtener justicia para Audin era la consigna. En esa posición de historiador público, Vidal-Naquet se puso a trabajar, para hacer justicia de o a alguien, por lo que realizó y revisó, desde 1958, el trabajo de instrucción que la justicia no había hecho o había hecho mal.²³ Más recientemente, de esta confrontación entre el juez y el historiador han surgido reflexiones sobre la prueba y la noción de contexto, desarrolladas, en particular por Carlo Ginzburg, a propósito de los procesos y de la condenación de Adriano Sofri por un asesinato, que él siempre negó. Cuando el historiador carece de fuentes, recurre a los datos contextuales. Así, si escribe una biografía, puede hacer que el personaje “sea portador de un contexto”, que, en cierta manera, se lo “incorpore”. Tal procedimiento, que produce verosimilitud, no podría ser empleado por el juez, el cual debe, al contrario, “distinguir un acto de su contexto” y, entonces, debe prohibirse reconstituir un hecho del cual no tiene pruebas por otra vía. La demostración de Ginzburg sobre el caso Sofri se basa esencialmente en esa confusión. Los jueces pusieron en juego verosimilitudes contextuales como si fueran pruebas, con lo que confundieron Justicia e Historia. El resultado, la condenación del acusado.²⁴

25 Charles Péguy. "Bernard Lazare", en: *Œuvres en prose complètes*. Paris, Gallimard, 1987, tomo 1, p. 1223.

26 *Ibidem*, p. 1228.

En cambio, la cuestión del juicio histórico ha despertado poca atención –salvo en el notable caso de Hannah Arendt, lectora de Kant, en la continuación del proceso Eichmann–. ¿Existe tal juicio? ¿Cuál es y en qué difiere del juicio judicial? En la larga serie de sus reflexiones sobre el caso Dreyfus, Charles Péguy, dreyfusardo y justiciero si los hubo, tuvo el mérito de enfrentar con franqueza la cuestión. Para él, lo jurídico se ubica del lado de lo discontinuo, puesto que los delitos y las penas están graduados. El juicio jurídico “no puede y no debe acompañar a la realidad sino con un movimiento discontinuo (...). Solo puede y debe moverse después de que la realidad que lo acompaña ha recorrido bastante camino para justificar, por así decirlo, un desencadenamiento, un paso, un cambio de tratamiento, un agravamiento o un aligeramiento”. Mientras que el juicio histórico “debe acompañar la realidad con un movimiento continuo, debe plegarse a todas las flexibilidades de la realidad cambiante”.²⁵ Por esto, no hay ninguna “tranquilidad” para el historiador, cuyo rol consiste menos en pronunciar juicios que en elaborarlos constantemente. “Su conciencia es todo inquietud; no le basta, en efecto, con acordar a los personajes de la historia, esos grandes inculpados, las garantías jurídicas, las garantías legales, modestas, limitadas, determinadas, sumarias, precarias, groseras que el jurista y el instructor acuerdan a los inculpados jurídicos, el juez a los inculpados judiciales. El historiador no pronuncia juicios judiciales, se puede decir que, tampoco, pronuncia juicios históricos, sino que elabora constantemente juicios históricos, está en perpetuo trabajo”.²⁶

Detengámonos todavía un poco en el caso Dreyfus, como Péguy lo quería con tanto ardor. “Cuanto más terminado está este caso –observó en *Nuestra juventud*, en 1910–, tanto más evidente es que no terminará jamás. Cuanto más terminado está, tanto más prueba”. ¿Qué es lo que sigue probando ese caso con relación a la historia, la memoria y ese presente del historiador que tratamos de definir? Al prologar, en 1962, una nueva edición de *Cinco años de mi vida*, relato publicado por Alfred Dreyfus en 1901, François Mauriac invitaba a mirar el Caso como un espejo “cuya fidelidad es terrible”. En ese espejo muchos de los protagonistas reconocieron la importancia de lo que estaba en juego, lo que probaba. A partir de 1898, en la misma época en que el caso estaba en curso, Jean Jaurès publicó *Las pruebas*. “No más puertas cerradas”, reclamaba, quería apostar a “la sola fuerza de la luz”. En la posición opuesta, también en 1898, Ferdinand Brunetière veía ahí la ocasión de denunciar “el individualismo”, que era entendido como “la gran enfermedad de nuestro tiempo”. A lo cual Émile Durkheim respondió vivamente que si algunos “han creído deber negar su asentimiento a un juicio cuya legalidad les parecía sospechosa, no es que en su calidad de químicos o de filólogos, de filósofos o de historiadores, se atribuyan no se qué privilegios especiales y como un derecho excepcional de control sobre la cosa juzgada. Sino que, siendo hombres, pretenden ejercer todos sus derechos de hombres y comprometerse en presencia de ellos con un asunto que compete solo a la razón”.

27 Vincent Duclert. *Dreyfus au Panthéon, Voyage au cœur de la République*. Paris, Galaade Editions, 2007, p. 425 (artículo publicado en *Le Figaro* el 10 de julio de 2006). Ver, también, *Alfred Dreyfus, L'honneur d'un patriote*. Paris, Fayard, 2006.

28 Duclert. *Dreyfus au Panthéon*, op. cit., pp. 202, 265.

29 *Ibidem*, p. 358.

En julio de 2006, el Tribunal de Casación organizó un coloquio en ocasión del centenario de la decisión de 1906, por la cual el Tribunal anulaba el juicio del Consejo de Guerra de Rennes, “atendiendo, en último análisis, que de la acusación presentada contra Dreyfus nada queda en pie (...) anula el juicio del Consejo de Guerra de Rennes...”. En esas pocas líneas, Vincent Duclert y Antoine Garapon vieron “una decisión verdaderamente fundadora de los derechos del hombre”.²⁷ Si de la acusación nada quedaba en pie, la rehabilitación tuvo, durante un largo tiempo, algo de inacabado. Es cierto que Alfred Dreyfus fue condecorado y reintegrado al Ejército, pero solo con el grado de comandante. No tuvo, entonces, otra opción que dimitir. Y, a continuación, no hubo más nada o casi nada, salvo un silencio oficial en el cual había una buena parte de embarazo. Prueba de esto también lo fueron, un siglo más tarde, las tribulaciones que conoció la estatua de Dreyfus, ordenada por Jack Lang a Tim. Su *Homenaje al capitán Dreyfus*, inicialmente remitida a las Tullerías, a falta de un acuerdo sobre un lugar más visible y más significativo, debió esperar hasta 1994 (y el “primer” centenario) para que Jacques Chirac, entonces alcalde de París, la instalara en el VIº distrito, “inmediatamente cerca” —como él mismo lo subrayó— de la prisión de Cherche-Midi —en cuyo emplazamiento se encontraban la École des Hautes Études en Sciences Sociales y la Maison des Sciences de l’Homme— y “también cerca” del hotel Lutétia, “todavía cargado de sombríos recuerdos de la Segunda Guerra Mundial”.²⁸

En 2006, finalmente, esta vez como presidente de la República, decidió rendir homenaje en el patio de la Escuela Militar —ahí mismo donde ocurrió la infame degradación— a la memoria de ese hombre “al que, sepamos reconocerlo, no se le ha hecho justicia cabalmente (...). Es por eso por lo que la nación debía rendirle hoy un homenaje solemne”.²⁹ Con esa reparación simbólica, la rehabilitación encontró, finalmente, su pleno cumplimiento. Desde la Escuela Militar hasta la Escuela Militar, el recorrido se cerró y, después de un siglo, esa conmemoración-reparación vino para poner un punto final al caso. La república apuró sus cuentas, reconoció sus errores y asumió su responsabilidad. A menos que el caso siga “probando” hoy. A menos que la cuestión de la panteonización de Dreyfus, lanzada en la primavera de 2006, no ingrese, un día —¿en ocasión del bicentenario?— en el debate público.

Resumen

En el texto, se analizan los retos que enfrenta el oficio del historiador ante el privilegio que ha adquirido, en los últimos tiempos, la dimensión del presente. En este sentido, se examina la crisis que afronta, en la actualidad, el saber histórico frente al ascenso de lo contemporáneo, representado en las categorías de *memoria*, *conmemoración*, *patrimonio* e *identidad*. De esta forma, se demuestra cómo el imperativo social del presente pone en cuestión el espacio social ocupado por el historiador desde el siglo XIX, para acercarlo al del reportero, el experto presto a aportar datos y cifras a la realidad, o el juez, que dictamina en una *causa histórica* un valor de verdad en aras del principio de reparación.

Palabras clave: imperativo del presente, memoria, conmemoración, patrimonio e identidad

Abstract

The text discusses the challenges the historian is coping with in the face of the privileged position the dimension of the present has acquired in recent times. In this sense, the author examines the crisis that historical knowledge is currently facing as it is being confronted by the ascension of the contemporary, represented in the categories of *memory*, *commemoration*, *heritage* and *identity*. He demonstrates how the social imperative of the present makes it possible to question the social space occupied by the historian since the nineteenth century, making room for the reporter, the expert who is ready to provide facts and numbers of reality or the judge who in a *historical trial* rules in accordance with the value of the truth for the sake of the principle of reparation.

Key words: imperative of the present, memory, commemoration, heritage and identity

Recibido: 13 de julio de 2012

Aprobado: 1 de septiembre de 2012

La cultura histórica argentina en una perspectiva comparada. La gestión de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos durante las décadas de 1940 y 1990

Nora C. Pagano

Universidad de Buenos Aires

Introducción

La hipótesis general del presente artículo atribuye, a las políticas patrimoniales, la función de operar como laboratorios privilegiados, capaces de percibir las dinámicas sociales, políticas, culturales e históricas que una comunidad exhibe en un contexto temporal específico.

Esta activación de sentidos, acorde con las circunstancias del presente, se lleva a cabo por un conjunto heterogéneo de actores a través de ciertas prácticas junto con la valorización de espacios y objetos, que genéricamente constituyen componentes de la cultura histórica. Adoptamos este concepto en cuanto fórmula analítica que expresa una forma de pensar la relación que un grupo humano mantiene con su pasado y con sus respectivas derivas socio-políticas. La noción surge como una herramienta heurística y hermenéutica para analizar cómo se crean, difunden y transforman ciertas imágenes del pasado. Con ella se propone, entonces, un campo de estudio no circunscripto solamente al análisis de la literatura histórica académica.¹

¹ Ver J. Rüsen. "¿Qué es la cultura histórica?: Reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia" [versión castellana inédita], en K. Füssmann, H. T. Grütter y J. Rüsen (eds.): *Historische Faszination, Geschichtskultur heute*. Keulen, Weimar y Wenen, Böhlau, 2009.

2 Ver Fernando Sánchez Marcos. "From Science-History to Memory-History? The Attractiveness and Risks of an Historiographical Trend", *Storia della storiografia* N° 48, 2005.

El concepto ostenta algunas ventajas sobre otros —como “usos del pasado”— en tanto noción que permite la articulación práctica y operante de la conciencia histórica en la vida de una sociedad, entendida como la actitud que esta adopta frente al pasado. En tal sentido, se trata de una indagación sobre las formas y los contenidos de la elaboración de la experiencia histórica y sus implicancias en la vida de una comunidad, por lo que atiende a los agentes que la crean, los medios por los que se difunde y las representaciones que divulga.²

En este marco, adquiere particular interés analizar las funciones asignadas al pasado y sus correlativas proyecciones. Tanto aquella que le atribuía una función pedagógica como otra que reposaba en sus valores cognitivos. También, la funcionalidad política y la cultural. En definitiva, desde la integración de ese pasado con el presente hasta su negación o abolición.

De lo anterior, derivan una serie de cuestiones consideradas relevantes para comprender las lógicas que guían el complejo funcionamiento de lo social. Una de ellas consiste en la necesidad de identificar el conjunto de mediaciones y, por ende, a los intermediarios —las políticas estatales, la historiografía, la divulgación histórica, las representaciones sociales, el patrimonio histórico, los medios de comunicación— que funcionaron y funcionan como mediadores y generadores de imaginarios sociales con sus correlativas derivas. Ello supone analizar las relaciones, constantemente redefinidas, entre un saber académico y su transmisión a la sociedad por medio de los otros soportes, así como las relaciones históricamente determinadas entre todos ellos.

Una segunda problemática, asociada con la anterior, se refiere a la cuestión de las múltiples y cambiantes relaciones que un colectivo social mantiene con el tiempo. Ello remite a la indagación sobre los “régimenes de historicidad”, entendidos como los modos en que una sociedad articula su pasado, su presente y su futuro.

En síntesis, hemos ya estudiado desde la historia de la historiografía argentina las políticas y las prácticas de ciertas instituciones históricas vinculadas con la operación y la regulación de la historia —la dimensión cognitiva del fenómeno—. Sugerimos, ahora, analizar aquellas otras que fueron creadas en ámbitos estatales con el propósito de intervenir sobre las dimensiones patrimoniales —es decir memoriales—, como la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos (CNMMyLH).

Tal comisión es el objeto concreto de nuestra indagación. Generalmente referida desde la arquitectura, la arqueología, la antropología, la tecnología y el turismo, entre otros, proponemos su análisis desde la Historia; más específicamente, desde la historia de la historiografía, o genéricamente desde la cultura histórica.

Consecuentemente, este texto carece de pretensiones de originalidad. Intenta, en cambio, correlacionar una cantidad de motivos vistos desde la perspectiva de un campo disciplinar y desde el lugar del emisor.

3 Carlos Heras. "Presidente de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos", en *Obras de Ricardo Levene*, T. 1. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1961, p. 87.

4 Inicialmente, no se incluyeron los monumentos; la inclusión de bienes con valor artístico se debe al arquitecto Noel.

5 Cf. Registro Nacional, Ley Nº 12.665, Congreso Nacional, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1940.

6 Buena parte de su primera gestión aparece en el Boletín y en las Memorias, las cuales se publicaron anualmente, desde 1938 hasta 1944, en seis volúmenes.

7 En esta comunicación, se dará centralidad al tratamiento del patrimonio monumental por sobre el de los museos.

La Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos

Los orígenes de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos se encuentran en el Decreto Presidencial Nº 118.588, del 28 de abril de 1938, que fue, probablemente, gestionado por Ricardo Levene.³ El Presidente de la Nación Dr. Roberto M. Ortiz, a través de su Ministro de Instrucción Pública y Justicia, el Dr. Jorge Eduardo Coll, puso a consideración pública la problemática relacionada con la preservación y recuperación de los hitos culturales de valor histórico para nuestra nacionalidad. A tal fin, se designó una comisión integrada por Ricardo Levene y Luis Mitre en calidad de presidente y vicepresidente respectivamente; revisaron condición de vocales los señores Ramón J. Cárcano, Tomás R. Cullen, Enrique Udaondo, Emilio Ravignani, Rómulo Zabala, Benjamín Villegas Basavilbaso, Luis María Campos Urquiza y Alejo González Garaño.

El decreto autorizaba a la comisión para elevar un proyecto de ley, que sería finalmente sancionado por el Congreso Nacional el 30 de septiembre de 1940. Levene sostenía que

...El proyecto (...) se inspira en la necesidad de conservar, defender y acrecentar el patrimonio histórico y artístico de la Nación y de las Provincias. (...) Los museos históricos contienen los valores superiores de la patria, y los monumentos y lugares enriquecen la tradición de un pueblo y definen su personalidad moral...⁴

El decreto de abril de 1938 creaba, de tal manera, un organismo gubernamental colegiado con el fin de reemplazar la antigua Superintendencia de Museos y Lugares Históricos y "unificar la administración y el control del patrimonio histórico-cultural de la Nación Argentina", tal como se cita en la página oficial⁵ de la comisión. Finalmente, el 30 de septiembre de 1940, el Congreso Nacional sancionó la Ley Nacional Nº 12.665, que consagró el surgimiento de la CNMMYLH, cuya gestión se desarrolla hasta la actualidad.⁶

En el presente artículo, se estudiarán, de la amplia gestión de la comisión, dos cortes temporales: los años 40 y 90 del siglo XX. Como veremos, varias son las razones en las que se apoya el primer corte, ya que, por aquellos años, los cambios socio-históricos demandaron adecuaciones reglamentarias. El segundo de los períodos oficiará, principalmente, como una instancia comparativa que permita percibir tales deslizamientos.⁷

Aspectos normativos. Ley Nº 12665

Importa analizar con cierto detalle esta normativa, apenas parcialmente modificada durante más de medio siglo. La Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos quedó bajo la dependencia del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Sería integrada por un presidente y diez vocales, que ejercerían sus funciones con carácter honorario

y serían designados por períodos de seis años, con la posibilidad de ser reelectos. Tendría, como función principal, ejercer la superintendencia inmediata sobre los museos, monumentos y lugares históricos nacionales; incluso cuando se tratara de museos, monumentos y lugares históricos provinciales o municipales, aunque, en estos casos, debería remitirse primero a las autoridades locales.

En el artículo N° 2, se declaraba que los bienes históricos, los artísticos, los lugares, los monumentos y los inmuebles que fueran propiedad de la Nación, de las provincias, de las municipalidades o instituciones públicas, quedaban sometidos a la custodia y conservación del gobierno federal, y, dado el caso, en concurrencia con las autoridades respectivas. El Poder Ejecutivo, a propuesta de la Comisión Nacional, declararía de utilidad pública los lugares, monumentos, inmuebles y documentos propiedad de particulares que se considerasen de interés histórico o histórico-artístico. En tales situaciones, se haría la expropiación correspondiente o se acordaría, con el respectivo propietario, el modo de asegurar los fines patrióticos de esta ley. Si la conservación del lugar o monumento implicase una limitación al dominio, el Poder Ejecutivo indemnizaría al propietario.

Correspondería, a la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, clasificar y formular la lista de monumentos históricos del país y ampliarla en las oportunidades convenientes, con la aprobación del Poder Ejecutivo. Los inmuebles históricos no serían sometidos a reparaciones o restauraciones, destruidos, en todo o en parte, transferidos, gravados o enajenados sin aprobación o intervención de la Comisión Nacional. En caso de que los inmuebles históricos fueran propiedad de las provincias, municipalidades o instituciones públicas, la Comisión Nacional cooperaría con los gastos que demandaran la conservación, reparación o restauración.

La ley preservaba tal patrimonio, por lo que ningún objeto mueble o documento histórico podía salir del país sin dar intervención a la Comisión Nacional, la cual debía efectuar las gestiones para su adquisición si fuera propiedad de particulares y considerara conveniente la adquisición por razones de interés público. Los inmuebles comprendidos en la lista y clasificación oficial de la Comisión Nacional estarían libres de toda carga impositiva. Asimismo, la Comisión Nacional estaba facultada para aceptar herencias, legados y donaciones, con las formalidades de la ley.

En el artículo N° 9, se disponía que el Poder Ejecutivo dictaría el decreto reglamentario, que establecía las funciones particulares de la Comisión Nacional: la superintendencia de los museos históricos, en carácter cultural, docente y administrativo, con la mención de las publicaciones a su cargo; la provisión de ilustraciones a los institutos secundarios para los gabinetes de historia argentina y americana; la designación de delegados locales con residencia en los lugares respectivos pertenecientes a los museos históricos u otras instituciones; y finalmente la formación de socie-

8 El Decreto N° 84005/41 reglamentario de la Ley N° 12.665 fue ordenado y actualizado el 30 de enero de 1993.

9 Lilia A. Bertoni. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

dades o patronatos para la cultura de conservación y restauración de los lugares y monumentos históricos.

El Decreto N° 84.005 reglamentario de la ley, del 7 de febrero de 1941,⁸ estipulaba la composición y las atribuciones de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, con sede en la Capital Federal. Su presidente representaría a la Comisión en todos los actos públicos y sus diez vocales serían designados por el Poder Ejecutivo.

Según tal reglamento, el presidente, los vocales, los delegados y los asesores consultos constituirían la corporación de miembros ad honorem y técnico-docente con el que contaría la Comisión Nacional, tanto para el desempeño de su misión como para la atención de los museos de su jurisdicción, con el personal administrativo asignado a tal fin. Reafirmaba su principal atribución, que consistiría en listar y clasificar los monumentos, los lugares, los inmuebles, los muebles y los documentos, incluso los de dominio privado que considerase de interés histórico o histórico-artístico y ampliaría el listado en las oportunidades convenientes, todo con aprobación del Poder Ejecutivo.

El Registro de los bienes históricos e histórico-artísticos comprendería a los bienes que se encontrasen dentro de la jurisdicción territorial de la República y serían clasificados como: monumentos y lugares históricos del dominio de la nación, las provincias y los municipios, incluso Buenos Aires, que se hayan acogido o no a la Ley N° 12.665. Se incluían, también, los bienes muebles de particulares de interés histórico o histórico-artístico, así como aquellos existentes en los museos públicos y privados y en los establecimientos de la Iglesia católica. Estos bienes serían sub-clasificados de acuerdo con las instituciones que los poseyeran, fuesen bienes de museos nacionales, bienes de museos provinciales, bienes de museos municipales, bienes eclesiásticos o bienes de museos privados.

En su artículo N° 4, el reglamento estipulaba que, a los efectos de la formación del Registro, se facultaba a la Comisión Nacional para solicitar, a las autoridades públicas provinciales, municipales y eclesiásticas correspondientes, la nómina de los bienes históricos e histórico-artísticos albergados en sus museos u otros establecimientos, como iglesias, capillas, colegios y conventos.

Antecedentes y contextos en los años cuarenta

La iniciativa no era del todo novedosa. Pueden encontrarse antecedentes durante las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX, en el marco del proceso de construcción de la nacionalidad argentina. Entonces, se trataba de generar sentimientos de pertenencia y patriotismo mediante la exaltación de héroes, la construcción de monumentos y estatuas, y a través de la celebración de las efemérides patrias. Fenómenos como la inmigración masiva y sus derivas estimularon tal proceso, paralelo al surgimiento y consolidación del Estado Nacional, sus demandas y sus altas burocracias especializadas.⁹

10 Desde una perspectiva institucional más cercana en el tiempo, puede citarse a la fundación del Patronato Nacional de Sitios y Monumentos Históricos, en 1919. Organismo del Estado cuya finalidad central era la de entender, en la conservación de los monumentos y sitios de significado histórico, “[sus] propósitos tienden a la defensa del patrimonio histórico y artístico del país y velar porque las eventuales reparaciones de ruinas, vestigios, edificios y monumentos de aquel carácter se ajusten a criterios de finalidad histórica y dignidad artística”. A este propósito pueden contribuir “el público en general y los maestros sobre todo los de las localidades del Interior”, al invocar “el patriotismo y la cultura de los habitantes de la República, para que se sirvan informar a esta comisión o a sus delegados en el interior, en su oportunidad, respecto a la existencia de aquellos edificios públicos o particulares, sitios o reliquias que respondan al concepto enunciado, enviando todos los antecedentes, fotografías y demás informes que faciliten las gestiones a realizar por este patronato. Se exhorta igualmente a instituciones o personas poseedoras de bienes muebles que respondan al concepto recordado, a no proceder a la venta o reforma de los mismos, sin ponerlo previamente a conocimiento de este patronato o sus representaciones en el interior, a fin de tomar las medidas que de inmediato correspondan, interin se estudia el proyecto de ley con que debe encararse la solución de esta obra de justicia histórica y enseñanza cultural y cívica”. El Patronato se reunía en el local del Museo Mitre y una de las tareas previstas consistía en la confección de un inventario general. Para ello, se invitó e interesó al público, y hay una particular mención a los particulares, quienes poseen muchos de esos bienes. Cf. *El Monitor de la educación común* de 1919, editado por el Consejo Nacional de Educación.

11 Cf. *V Congreso Panamericano de Arquitectos*. Publicación Oficial, Montevideo, Talleres Gráficos Urta y Corbelo, 1940. Cf. Ramón Gutiérrez, Jorge Tartarini, Rubén

Aquella simbología decimonónica perduró casi un siglo, así como la idea de una sociedad inclusiva con movilidad ascendente. Sería la Argentina del siglo XX quien se encargaría de demostrar que aquel futuro resultaría menos venturoso que el que imaginaron los hombres del primer centenario, en la medida que el conflicto político y social signaría la mayor parte de la historia argentina reciente. Consecuentemente, a pesar de que las condiciones de posibilidad eran otras, y hubo instituciones y normativas posteriores,¹⁰ ellas no prosperaron hasta fines de la década del treinta, cuando comenzó a funcionar la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos. Por entonces, varios procesos anticiparon y marcaron esa emergencia.

Supranacionalmente, puede referirse a la participación de países de la región en Congresos Panamericanos de Arquitectos, que tuvieron lugar desde la década del veinte: Montevideo (1920), Santiago de Chile (1927), Buenos Aires (1939), Río de Janeiro (1940) reunido en Montevideo. En este último, Mario Buschiazzo presentó un trabajo sobre “La conservación de monumentos históricos y artísticos en América”.¹¹

Ya en la Constitución de Brasil de 1934 se establecía, como competencia de la Unión y los Estados, proteger “las bellezas naturales y los monumentos de valor histórico o artístico”, principio reforzado en la Carta del Estado Novo de 1937. Simultáneamente, se crearon el Instituto Nacional del Libro del Brasil y el Servicio del Patrimonio Artístico Histórico Nacional, organismo oficial más antiguo en Latinoamérica en materia de preservación de bienes culturales. La idea de su promotor, Mario de Andrade, era “construir el documento de identidad de la nación brasileña”, “*abrasileñar* a los brasileños”.¹²

En 1937, en el marco del II Congreso Internacional de Historia de América, reunido en Buenos Aires y presidido por Ricardo Levene, con auspicio del gobierno nacional, se resolvió recomendar a los gobiernos de América la cooperación internacional en materia de conservación de monumentos históricos, y someter, a su criterio, la aprobación de puntos tales como la sanción de leyes de protección del patrimonio y la realización de inventarios del patrimonio histórico y artístico con el propósito de ordenarlo y clasificarlo y asegurarse, de este modo, su custodia y conservación.¹³

Estas iniciativas aprobadas se colocaban en la senda de las propuestas de otro académico, miembro de la Sociedad de Historia Argentina, diputado nacional e intendente municipal entre 1940 y 1943, Carlos A. Pueyrredón, quien, desde principios de la década del treinta, había presentado proyectos de ley sobre la restauración del Cabildo y la prohibición de comerciar con documentos y objetos históricos.¹⁴

Para la misma época, 1937, se creó en Argentina la Superintendencia de Museos y Lugares históricos que, al año siguiente, se transformaría en Comisión Nacional y, en 1940, sancionaría la Ley N° 12.665.

Ella se conformó en las estribaciones del Estado conservador y en sintonía con los estudios históricos. Los gobiernos de la década pusieron especial énfasis en elaborar una liturgia patriótica compuesta por

Stagno. *Congreso Panamericano de Arquitectos 1920-2000: Aportes para una historia*. Buenos Aires, CEDODAL, Federación de Asociaciones de Arquitectos, 2007.

12 Cf. M. Álvarez y N. Reyes, "El patrimonio según el Mercosur", en: *Temas de patrimonio cultural* 2. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, 2000, p. 141.

13 Se propone, asimismo, la creación, fomento y vinculación de institutos de arte, a fin de promover la tarea docente de investigación y divulgación. Se propicia la creación de patronatos, juntas y sociedades, para educar al pueblo y favorecer la colaboración de este en materia de defensa y preservación del patrimonio. Cf. Boletín CNMMLH N° 3, 1940.

14 En la sesión del 14 de septiembre de 1932, el proyecto fue convertido en Ley. El 30 de mayo de 1933 el Congreso aprobó, por Ley N° 11.688, la declaración del Cabildo como Monumento Histórico Nacional, y el 20 de octubre de 1939, se designó una comisión encargada de realizar los estudios para su restauración y reconstrucción. El proyecto fue del arquitecto Buschiazzo, y las obras se inauguraron el 12 de octubre de 1940.

15 Revistas como *Sur*, *Argumentos*, *Criterio*, *Claridad*, *La Nueva República*, *Hechos e Ideas*, entre otras. Instituciones nuevas, como la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, la Asociación Argentina de Estudios Históricos, el Instituto Sanmartiniano, el Instituto de Investigaciones Históricas "Juan M. de Rosas", la Universidad popular "Alejandro Korn", la Sociedad de Historia Argentina y el Colegio Libre de Estudios Superiores, reflejaban con elocuencia los cambios producidos en el espacio intelectual. Por otra parte, cabe destacar la campaña de rehabilitación política de Rosas "nacionalista" por parte de los revisionistas, particularmente, desde el Instituto, de la gubernación de Fresco y otros hombres públicos a escala nacional. Cf. A. Cattaruzza. "El Revisionismo: itinerario de cuatro décadas",

celebraciones, monumentos, identificación de lugares históricos y fijación de efemérides. Por ello, continuaban demandando servicios a la Historia, bajo una fórmula de "fortalecimiento de la conciencia nacional", cuya ambigüedad podía satisfacerse desde distintos lugares institucionales y político-ideológicos, desde el nacionalismo liberal hasta el antidemocrático. Baste señalar, entre los múltiples ejemplos que pueden invocarse, el revisionismo de filiación conservadora, que sostenía relaciones con el mundo de la política. Hombres tan disímiles, como Ernesto Palacio y Ricardo Zorraquín Becú, planteaban problemas tales como la construcción de una tradición nacional o la formación de una conciencia nacional.¹⁵

Si bien ninguna cultura histórica suele estar atravesada por una única narrativa, deberíamos considerar no solo el texto, sino también el contexto; de allí que, en este marco y por notable que haya sido la gestión de la Junta de Historia y Numismática Americana-Academia Nacional de la Historia (JHNA-ANH) y de hombres como Ricardo Levene,¹⁶ esa gestión debería colocarse no solo en relación con análogas y precedentes, sino que constituye una voz hegemónica pero no única.

En efecto, por entonces, el rebasamiento por izquierda y por derecha de la hegemonía de la cultura liberal demandó una resignificación de tal cultura, que si bien no fue alterada en sus núcleos centrales, detentó ciertas notas características en función de los nuevos tiempos marcados por varios procesos. Entre ellos, solamente mencionaremos la consolidación de los totalitarismos europeos y la Segunda Guerra Mundial, cuyas repercusiones a nivel local han sido profusamente reseñadas. De modo que esa resignificación se hizo, centralmente, con vistas a un futuro político cercano.

Esto nos remite al fenómeno de la "memoración", cuando la memoria trae al presente una realidad pasada e indica cómo debe ser recordado el propio pasado. La memoria social no juega, entonces, el papel de retrotraer al individuo automáticamente hacia el pasado. En tal sentido, memoria y recuerdo no son sinónimos, sino que la primera implica un orden que es relevante para la interpretación del presente y su proyección al futuro. Implica, consecuentemente, una trama poblada de omisiones, ausencias y administración de olvidos.

De tal modo, los bienes simbólicos operan como reconstructores para la interpretación del presente y de una memoria social. Memoria para el futuro, activa y operativa, y no un mero depósito del pasado. La actualización del pasado en todo lo presente.¹⁷ Formulamos que esta dimensión política del fenómeno se conjugó con otras circunstancias que reforzaron la iniciativa de crear una comisión.¹⁸

Análisis de la Ley N° 12.665

Para elaborar esta ley, Ricardo Levene se inspiró particularmente en: la ley francesa de 1914, que perfeccionaba la del año 1906 —que, a su vez,

en A. Cattaruzza y A. Eujanian: *Políticas de la Historia*. Buenos Aires, Alianza, 2003, p. 152 y ss.; F. Devoto y N. Pagano. *Historia de la historiografía argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2009.

16 Varios miembros de la CNMMyLH ya exhibían antecedentes, que canalizaron en la JHNA-ANH. Hacia 1933, Correa Luna, Carbia, Álvarez, Terán y Levene, entre otros historiadores, formaban parte de la Comisión permanente de revisión de textos y enseñanza de la historia. Cárcano, en calidad de ministro de Agricultura y académico numerario, propuso a la corporación, en 1936, proceder a la restauración de las misiones jesuíticas, iniciativa que motivó la creación de una sección de la JHNA: la Comisión Protectora de Monumentos Históricos.

17 E. Florescano (coord.). *El patrimonio cultural de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

18 Otro aspecto del problema es el constituido por el conflicto entre los intereses públicos y los privados, abordado para el caso de las colecciones museísticas por María Élica Blasco. "Iniciativas privadas, intereses políticos y del Estado en la organización de los museos de historia entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX", en: *Historia política*.

19 María S. A. Uribarren. *Atuação da 'Comissão Nacional de Museus y de Monumentos y Lugares Históricos' da Argentina [...] na igreja da companhia de Jesus e da residência dos padres na cidade de Córdoba*. Tesis. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de São Paulo, 2008.

20 Cf. Oscar de Masi. *Memorias de la Comisión*, documento electrónico disponible en: <http://www.monumentosysitios.gov.ar>, acceso febrero 2013. Hubo dos figuras que acompañaban al Cuerpo en sus deliberaciones, aunque sin voto: un arquitecto y un secretario. Quedaba claro que su competencia no solo era técnica, sino también política, ya que la Comisión dependía del Ministerio de Instrucción Pública, y sus miembros,

complementaba y modificaba otras anteriores—; la inglesa de 1882, con modificaciones sucesivas de 1913 y 1931; la italiana de 1902 y la belga de 1931.¹⁹ No obstante, Levene afirmaba, en 1942, que “esta ley es eminentemente argentina”.

Recordemos que esta reconocía al Estado nacional la propiedad, la custodia y conservación de sus bienes históricos y artísticos, lugares, monumentos e inmuebles. Para ello se valía de la mediación de la Comisión Nacional. Debemos, por tanto, centrarnos primero en el análisis de su composición, que aumentó con el paso del tiempo. El número de miembros del cuerpo colegiado de la Comisión Nacional pasó de un presidente y nueve vocales a once, ya que se incorporó un vocal que representaba a las Fuerzas castrenses, las encargadas de designar a los delegados locales con residencia en los lugares respectivos y aquellos que se desempeñarían en el exterior. La mayoría de los miembros de la Comisión pertenecían a otras instituciones, tales como el Congreso Nacional, el Instituto de Investigaciones Históricas, la Academia Nacional de la Historia, museos, magistratura, prensa periódica y universidades, entre otras. A ello deberían agregarse las membrecías sociales, que muchos compartían en el Club del Progreso o el Jockey Club. Hecho que permitió consolidar una red de vinculaciones académicas y políticas, internas y externas.²⁰

El “sentimiento patriótico” que abrigaban tanto la Comisión y como su presidente, en sintonía con la cultura histórica en general y con la historiografía en particular, podía leerse en juicios tales como: “los historiadores desempeñan una misión social, además de la tarea científica que cumplen”; esa misión social, que tenía un “fin educativo, se realiza (...) haciendo conocer los grandes hechos y los grandes hombres y [haciendo] amar esa incorpórea deidad, la imagen encendida de la patria”.²¹

No se trataba de un problema puramente técnico, sino de una disputa de mayor alcance por los usos sociales y culturales del patrimonio y sus significados. Se trataba del sentido político y cultural de esas intervenciones, que destacaban determinados hitos y dejaban de lado e, incluso, desvalorizaban otros. Pero, fundamentalmente, se trataba de la definición de una opinión “autorizada”, que designaba a los interlocutores legítimos y los diferenciaba de aquellos a los que no les reconocía esa condición.

La creación de la CNMMyLH supuso la generación de un instrumento institucional a través del cual el Estado podía objetivar una identidad nacional —en singular—, y como todas, construida. La identidad, así concebida, era una síntesis que integraba y congeniaba la herencia colonial y su simbología católica con espacios que manifestaban cierto criterio de autoridad y republicanismo, y un panteón de héroes de las guerras de la Independencia y civiles. Todo ello ligado a la tradición liberal. Tal identidad se consagraba en objetos y lugares, bienes materiales y simbólicos capaces de ordenar la continuidad entre pasado y presente, entre lo propio y lo extranjero.²²

Los objetos emblemáticos se guardaban en museos o se consagraban en monumentos, que constituían la esencia de esa identidad. Con

designados por el Poder Ejecutivo Nacional, eran tipificados como "técnicos-docentes" que debían asegurar "los fines patrióticos de esta ley".

21 R. Levene. *La cultura histórica y el sentimiento de nacionalidad*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1942. La obra se divide en siete partes, la quinta se refiere a la CNMMyLH. Cf., además, M. S. Urribarren, *op. cit.*, pp. 51 y 52.

22 N. García Canclini. *Culturas híbridadas*. México, Grijalbo, 1990. En la década del cuarenta, la declaración de Monumento Histórico Nacional en la Ciudad de Buenos Aires fue numerosa; casi todos los monumentos fueron declarados en 1942, menos dos en 1948. Entre otros, están las casas de S. de Liniers, B. Mitre, D. F. Sarmiento, E. de Luca; algunas salas, como la Junta de Representantes, de Ejercicios Espirituales, del recinto antiguo del Congreso Nacional, la Casa Rosada, la Pirámide de Mayo. El resto eran iglesias, capillas, basílicas, representativas de las órdenes franciscana, mercedaria y dominica o catedrales en el ámbito metropolitano. En la provincia de Buenos Aires, se ve una serie de monumentos ligados a la independencia y tradición liberal, como la Quinta de Pueyrredón, el Palomar de Caseros, el predio de los Libres del Sur, el Cabildo de Luján, etc. Algo similar ocurre en el interior y con los sepulcros históricos.

23 Cf. Alexis Riegl. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, Visor, [1903] 1987. Françoise Choay. *Alegoría del patrimonio*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

24 Oscar de Masi. *Memorias de la Comisión*, *op. cit.*

25 Mireya Salgado. "Museos y patrimonio: fracturando la estabilidad y la clausura", *ICONOS* N° 20, Quito, FLACSO, 2004.

26 N. García Canclini, *op. cit.*

ello, se estableció, como señalaba el arquitecto O. de Masi, un "canon oficial" para la historia argentina, apoyado en dispositivos pedagógicos, también oficiales, como los museos, los monumentos y los lugares históricos, cuyo valor es, por lo expuesto, atribuido —no intrínseco—, y está supeditado, por tanto, a los contextos políticos, ideológicos e institucionales.²³ Analíticamente y mirado desde el Estado nacional, puede señalarse la existencia de unos agentes especialmente dedicados a la difusión de determinadas lecturas del pasado. Denominados "configuradores de la cultura histórica", no solo difundían esas imágenes, sino que connotaban y denotaban cómo interpretarlas.

Además del Estado y sus agentes, existieron otros elementos que participaban en la configuración de las representaciones del pasado y difundían una conciencia identitaria particular. Ello decantaría, posteriormente, en actitudes políticas concretas, debido a que una visión compartida de la Historia cohesionaba decisivamente al grupo. Así, los medios de la cultura histórica posibilitaron y posibilitan la interacción de la sociedad con su historia.

Entre los múltiples medios de la cultura histórica, la CNMMyLH empleó —y amplió— los recursos para trasladar a la comunidad una actitud de valoración de los monumentos y lugares históricos, en línea con una renovada promoción del sentimiento patriótico. Se utilizaron, para ello, señalamientos con placas, carteles y monolitos, libros y folletos, cartografía indicativa, hasta películas cinematográficas y, también, se introdujo la iconografía de los monumentos históricos en monedas, billetes, medallas y sellos postales.²⁴

Todos esos medios procuraban generar una cultura nacional, homogénea, única y generalizada, que, hoy en día, puede verse en la amplia *resemantización* del espacio público, que posibilitó no solamente la *memoración*, sino la conmemoración.

En síntesis, el patrimonio se constituyó al servicio de un proyecto político, en el que ciertos actores lograron, a través de bienes culturales, establecer lo "verdadero". Todo ello supuso la existencia de un público homogéneo y pasivo, y de un proceso selectivo en el cual los conflictos se encontraban virtualmente ausentes. Predominó una noción de patrimonio en cuanto conjunto de bienes estables, con valores y sentidos fijados de una vez y para siempre, centrados en la tradición. La defensa del patrimonio y la identidad se tradujeron, en la práctica, como sinónimos de coleccionar, preservar y exhibir objetos.²⁵ Como señala García Canclini,²⁶ la perennidad de estos bienes hizo imaginar que su valor era incuestionable; lo que impulsó un conjunto de operaciones, que fueron, y aún son, la base más secreta de la simulación social que nos mantuvo juntos hasta el presente. Al volverse fuente de consenso colectivo, fue necesario fijarles un sentido que sirviera para preservar e imponer ciertos valores. Debe entenderse, no obstante, que esa identidad solamente pudo lograrse mediante la imposición, la articulación y la negación o desplazamiento de

27 Alfredo Conti. "Patrimonio cultural como referente de la memoria y la identidad". Buenos Aires, ICOM Argentina, s/f. El autor afirma que, aunque una ley de protección de sitios arqueológicos había sido sancionada en 1913, los testimonios prehispánicos de Argentina debían esperar aún mucho tiempo para ser declarados monumentos nacionales.

28 Cf. Reinhart Koselleck. *Futuro Pasado*. Barcelona, Paidós, 1993. François Hartog. *Régimenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México, Universidad Iberoamericana, 2007.

29 Elías Palti. "Qué significa pensar históricamente", *Clio & Asociados* N° 5. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2000.

30 A modo de ejemplo, se consiguen las autoridades designadas para el período 2009-2012. Por Decretos del P.E.N. N° 612/09 y 24/09, son: el Arq. Juan Martín Repetto, presidente; el Arq. Alberto Andrés Petrina, vice presidente primero; y el Arq. Jorge Daniel Tartarini, vice presidente segundo. Para la nómina completa de los miembros de la Comisión, ver documento electrónico disponible en: <http://www.monumentosysitios.gov.ar>, acceso febrero 2013.

31 François Hartog. "Tiempo y patrimonio", *Museum Internacional*

las memorias parciales. En efecto, en el período en cuestión, estuvieron excluidas otras etnias, otros sectores sociales, como también otros grupos políticos. Se consagró una memoria "pública" oficial, cuyo objetivo fue suprimir las diferencias y crear una sociedad uniforme.

Así, durante las primeras décadas del siglo XX, los criterios de selección y valoración para las declaratorias de monumentos nacionales en Argentina no se centraron en cuestiones artísticas o arquitectónicas, sino en significados vinculados a un relato histórico elaborado desde la esfera oficial, que tendía a definir una identidad cultural capaz de unificar la sociedad. Buschiazzo y la CNMMyLH justificaron la restauración de estos monumentos. Hicieron hincapié en sus valores educativos y expresaron, implícitamente, el papel del patrimonio en el refuerzo de la identidad nacional.²⁷

Esa función, modélica o referencial del pasado, es consustancial con cierto régimen de historicidad.²⁸ En tal sentido, subyace en la CNMMyLH la concepción de *historia magister vitae*, que tiene varios supuestos implícitos. Por un lado, atiende a la uniformidad temporal de la naturaleza humana; por otro, la estabilidad histórica del accionar humano. El carácter ejemplar de los acontecimientos marca el criterio último de su relevancia histórica, aunque acaso lo más importante en esta concepción sea aquella antigua prescripción que asocia el olvido con la posibilidad de repetición, donde la Historia y la pedagogía histórica coinciden necesariamente.²⁹

Los años noventa

La normativa referida al patrimonio histórico cultural sufrió modificaciones que permiten verificar los deslizamientos de ese concepto. Correlativo a las transformaciones sociales que tuvieron lugar durante el medio siglo siguiente, en los años noventa, el marco regulatorio siguió siendo la Ley N° 12.665 de 1940, pero con algunas precisiones y ampliaciones.

Entre las innovaciones más significativas mencionaremos dos, la composición de la Comisión y la redefinición del concepto de patrimonio. La CNMMyLH, por aquellos años, pasó a depender de la Secretaría de Cultura de la Nación. Con ello, la cuestión cultural desplazó a la educativa, lo que implicó una mirada transdisciplinaria procedente de la antropología, la sociología, la etnografía, el folklorismo, la lingüística, el turismo y la historia del arte, todo en detrimento de la Historia. El declive de la función esencialmente pedagógica fue simultáneo al de los historiadores. Se observó una mayor centralidad de los arquitectos (como el actual presidente de la CNMMyLH).³⁰

Como otrora, los miembros de la Comisión formaban parte del Estado y, por consiguiente, tenían a legitimar sus intereses. Sin embargo, la acción de los "expertos" —como luego veremos— se presentaba eminentemente técnica y, por tanto, políticamente neutra. Se trataba de definir políticas que no tuvieran la apariencia de haber sido contaminadas por lo político.

Nº 227, septiembre de 2005. El autor sostiene que, recientemente, la noción de patrimonio, en consonancia con la de memoria, se ha desarrollado a una escala que linda con la noción de que “todo es patrimonio”. La *patrimonialización* o la *musealización* se aproximan cada vez más al presente; presentismo y su contracara: la memoria y el testigo.

32 Cf. entre otros: AA VV. *Turismo cultural*. Buenos Aires, GCBA, 2005.

33 Disposición Interna Nº 5/91,

Si antaño esos agentes intentaron construir una identidad en la que “todos los habitantes de la Nación pudieran verse reflejados” y obraran en consecuencia, en este período, se volvieron constructores de identidades que respondían a determinados campos de fuerzas sociales, lo que implicaba la existencia de una pluralidad de memorias.

La multiplicidad de identidades y memorias distintas de la cultura institucional —como es el caso de las mujeres, los pueblos negros e indígenas o de sectores populares, las víctimas de la violencia política o social, minorías sexuales, desplazados— marcaron la necesidad de otorgar al patrimonio un sentido democrático e incluyente de lo público. En consecuencia, hoy en día, es posible percibir una eclosión de memorias sectoriales o particulares que aspiran a ser reconocidas como legítimas. Circunstancia paralela al desdibujamiento del Estado-nación en cuanto constructor y custodio de la memoria nacional. De allí que el monumento tiende a ser sustituido por el “memorial”, que es menos un monumento y más un lugar en el que se procura mantener viva la memoria, transmitirla,³¹ y, probablemente, resignificarla. Ello implica ver al patrimonio desde múltiples lugares, espacios, hechos, personajes que apuntan más a la cotidianeidad que a sus puntos salientes.

Si bien la idea de patrimonio siempre estuvo vinculada con la de “políticas de la memoria”, actualmente, depende además de estrategias dirigidas a rentabilizar determinados intereses, como aquellos derivados de las industrias culturales, el turismo y la actividad inmobiliaria. Lo que genera una mayor visibilidad de la gestión privada que, junto con el Estado, apunta al resguardo del patrimonio y a la promoción de emprendimientos destinados —no solo ni principalmente— a fortalecer la identidad, sino al crecimiento económico. Esta conjunción de intereses públicos y privados plantea estrategias de desarrollo conjunto y sostenido.³²

Si bien ya en los tiempos iniciales de la Comisión su presidente supo aprovechar la expansión del turismo, motivada por la ampliación de la red caminera y la creación del Automóvil Club Argentino, la “valorización” del patrimonio no estaba, por ello, directamente integrada a ritmos y temporalidades de la economía de mercado actual.

Otras innovaciones reflejadas en la normativa sobre patrimonio vigente en los años noventa se vinculaban con la necesidad de actualizar el concepto de Patrimonio Histórico y Artístico. Principalmente, en lo referente a las definiciones de Monumento Histórico Nacional, Lugar Histórico Nacional y Patrimonio Histórico Cultural y Natural.

Como se ha visto, dicha ley otorgaba a la CNMMyLH la facultad de clasificar, registrar y ampliar la lista de los bienes históricos y artísticos, lugares, monumentos, inmuebles, objetos muebles propiedad de la nación, de las provincias, de las municipalidades, instituciones públicas o privadas. No obstante, la normativa no fijaba con precisión las pautas para su valoración y selección, que ya, entrados los años noventa, se consideraban “históricamente dinámicos”. De allí, que surgiera la necesidad de expli-

tar los criterios utilizados por la Comisión Nacional, “y en consecuencia dejar asentado, en forma clara y expresa, los criterios generales que esta Comisión Nacional adopta para cumplir con su cometido en esta etapa”. Tales criterios debían estar de acuerdo con “la opinión de los expertos y las recomendaciones formuladas por los congresos de especialistas de este tema en el orden nacional e internacional”. La vinculación debía remitirse, centralmente, al enriquecimiento y a la ampliación del concepto de Patrimonio en los aspectos relacionados con el “tiempo histórico, la escala espacial y el campo social”.³⁵

Respecto del primer punto, el tiempo histórico, la ampliación concernía a la extensión cronológica desde la etapa prehispánica hasta la actualidad. En cuanto a la escala espacial, abarcaba la valoración en inclusión del entorno físico-ambiental en relación con los bienes de interés histórico y/o artístico, monumentos y lugares, de los conjuntos arquitectónicos, pueblos, centros, barrios y ciudades históricas, así como también del ámbito rural y natural. Finalmente, se contemplaba la ampliación a todos los componentes sociales en tanto creadores de cultura, criterio acorde con la interpretación de la ciencia antropológica.

En consonancia con las anteriores consideraciones, en la reunión plenaria del 17 de octubre de 1991, la CNMMyLH dispuso redefinir algunos conceptos a fin de adoptar un criterio general para la toma de decisiones del Cuerpo Colegiado. Se definió, como Patrimonio Artístico Cultural y Natural, al conjunto que integran armónica e inseparablemente los bienes de interés histórico o histórico-artístico y el ámbito natural, rural o urbano que han dejado los hombres en la Argentina en su trayectoria histórica como aporte a las generaciones futuras. Es ese legado en forma material lo que conforma la base concreta que otorga continuidad al desarrollo social y espiritual de la nación y reafirma su identidad cultural.

Por su parte, el Monumento Histórico Nacional es un inmueble de existencia material, construido o edificado, donde se originaron o transcurrieron hechos de carácter histórico, institucional o ético espiritual, que, por sus consecuencias trascendentes, resultan valiosos para la identidad cultural de la nación, o bien por sus características arquitectónicas singulares o de conjunto, que lo constituyen en un referente válido para la historia del arte o de la arquitectura en la Argentina.

Por último, el Lugar Histórico Nacional es un área de existencia material constituida por un espacio rural o urbano, o determinada por un punto geográfico del país, donde tuvieron origen o transcurrieron hechos trascendentes de carácter histórico, artístico, institucional o ético-espiritual, o bien se encuentran en ella restos de importancia arqueológica, que por sus consecuencias y características también resultan referentes valiosos para la identidad cultural nacional.

La anterior disposición sobre los criterios de valoración y selección de los bienes patrimoniales, según la actualización del concepto de Patrimonio Histórico y Artístico, fue completada con la Disposición Interna

se trató de dos agregados, los artículos 3 y 4 bis de la Ley Nº 12.665. Lo anterior redundó en la identificación de monumentos y lugares históricos reflejados en la declaratoria de los años noventa referida a la Ciudad de Buenos Aires. En 1990, por Decreto Nº 2149, se designó Monumento Histórico Nacional al Museo Histórico del Traje. En el mismo año, por Decreto Nº 2402, se declaró Monumento Histórico Nacional al ex Hotel de Inmigrantes. En 1993, por Decreto Nº 2676, se designó Monumento Histórico Nacional al Congreso de la Nación; dos años más tarde, se declaró Bien de Interés Histórico por Ley Nº 24.491 a la Escuela de Educación Técnica Nº 1 Otto Krausse, y por sendas leyes, la Nº 24.570 y la Nº 24.594, se designaron Bienes Históricos Nacionales tanto el Teatro Nacional Cervantes como el edificio del Diario La Prensa.

35 UNESCO, ICOMOS (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios), CEDODAL (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana), entre otros.

36 F. Hartog, *op. cit.*

Nº 6/91. A través de la cual se dispuso la reestructuración del Registro Nacional de Bienes Históricos e Histórico-Artísticos. La acción estuvo a cargo de la Comisión Nacional, la cual se encargó de registrar y clasificar los bienes incluidos dentro de tipologías patrimoniales no consideradas hasta el presente. La incorporación debió seguir los criterios anteriormente expuestos y conformar, de este modo, un ordenamiento acorde con las recientes definiciones. Consecuentemente, el Registro Nacional de Bienes Históricos e Histórico-Artísticos se ordenaba mediante cuatro grupos tipológicos principales: Monumento Histórico Nacional, Lugar Histórico Nacional, Bien de Interés Histórico y Bien de Interés Histórico-Artístico. Debido a que la normativa otorgaba a la clasificación un carácter indicativo, podía el Cuerpo Colegiado incorporar nuevas tipologías, así como cambiar su denominación o ubicación grupal.

Al año siguiente, en 1992, las anteriores disposiciones se completaron con otras dos. Ellas estipulaban que, ante la iniciativa presentada en el Honorable Congreso de la Nación para establecer por ley Lugar Histórico, Monumento Histórico o Monumento Histórico Artístico a un inmueble ubicado en cualquier jurisdicción del país, la Comisión competente en el tema debía convocar, en forma directa y a título consultivo, a la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos.

Se dispuso además que la CNMMYLH designara a los expertos convenientes para evaluar los valores históricos, artísticos, arquitectónicos o arqueológicos del monumento o lugar indicado. Los pedidos debían expedirse en un plazo máximo de sesenta días a partir de la convocatoria, y su opinión, formulada por escrito y refrendada por las autoridades de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, se presentaría ante la Comisión parlamentaria que hubiere solicitado su participación. Esta consulta no sería vinculante.³⁴

Así, la cuestión del patrimonio no es nueva, pero ha sido reconsiderada en los últimos años. No solo se redefinieron el concepto de patrimonio y los agentes encargados de gestionarlo, sino que se explicitaron los criterios empleados por la Comisión y se delimitaron tres procesos.

Uno de ellos es la acentuación de la internacionalización, ya que si bien los referentes extranjeros siempre estuvieron presentes, en la actualidad, el concepto de patrimonio se hizo evidente en el ámbito internacional. Los organismos y congresos no solo nacionales sino internacionales fueron los lugares donde se definieron buena parte de los criterios implementados por los especialistas.³⁵

A ello se sumó la ampliación de la noción de Patrimonio tanto cronológica como socialmente, lo que implicó una incorporación de nuevos componentes tales como sitios arqueológicos, centros históricos, arquitectura popular, complejos industriales, obras de ingeniería, lenguas, tradiciones, entre otros, que se sumaron al universo patrimonial tradicional.

Se trataba, principalmente, de superar criterios centrados en lo construido, lo estático y lo monumental y de ir contra las políticas que proponen

37 Si bien las anteriores consideraciones están pensadas para la ciudad, creemos que las mismas pueden ser transferibles al tema que nos ocupa. Cf. Pablo Sztulwark. "Memoria y Ciudad: la transformación de espacios urbanos", en *Jornada Arquitectura y Memoria*. Buenos Aires, 31 de agosto de 2009.

38 Se trata de *semióforos*, es

atesorar, conservar, encerrar. Así la incorporación de la categoría de "paisaje cultural", que implica la idea de obra conjunta entre el ser humano y la naturaleza, y, por ende, de patrimonio inmaterial, dio cuenta de ello.

Como en los años cuarenta, esta consideración de patrimonio ofició un régimen de historicidad particular, llamada por algunos "ilustrada". En este caso, los acontecimientos singulares, hombres y lugares perdieron su carácter ejemplar y se desprendieron de todo marco genético y generaron así una discontinuidad entre presente, pasado y futuro. Las narrativas de la nación dejaron de contener las enseñanzas del pasado y las promesas del futuro. En consecuencia, devino un verdadero repliegue sobre el presente, en el que el memorialismo se reveló como el complemento del presentismo.³⁶

La disolución del sentido pedagógico de la historia resultó correlativa al ascenso de culturas y subculturas distintas que, entre otras cosas, llevaron a relativizar valores tradicionales, revelando aquello que, en el marco de nuestra cultura, aparecía como natural. Ese multiculturalismo y su correlativa inflación memorial resultaron expresiones del presentismo.

Algunas reflexiones

Los historiadores, los medios de comunicación, los grupos, el Estado y las instituciones memoriales fueron y son usinas de recuerdos y olvidos con fines cognitivos y/o pragmáticos. Una rápida mirada sobre estas últimas, concretamente la CNMMYLH, genera las siguientes reflexiones.

En primer lugar, se percibe una consideración distinta del concepto de memoria. Para cierto enfoque, la memoria, básicamente el recuerdo, es hija de la repetición, en cuanto memoria construida; para no olvidarla se la registra y asocia con objetos, lugares e imágenes. Para la preservación y objetivación, se objetiva en diversos dispositivos, como el monumento, el museo, el archivo y el documento histórico. En este caso, la memoria es representación del pasado concentrada en un objeto, que por su forma de patrimonio institucional pierde toda espontaneidad. El monumento recuerda una batalla, un hecho relevante, un personaje significativo, y este es el concepto imperante en las instituciones memoriales durante buena parte del siglo pasado.

Desde otro punto de vista, la memoria no es representación del pasado ni objetivación de lo acontecido ni construcción acabada. Se piensa como un conjunto de fuerzas heterogéneas, indeterminadas, que afectan a un espacio, un objeto y lo transforman en lugar de memoria. Consecuentemente, no existen dispositivos institucionales que puedan naturalizarla ni soportes materiales que puedan congelarla. La memoria construye sus propias formas y deviene inmanente, debido a que está hecha de marcas y afectaciones varias (deliberadas, contradictorias o no).³⁷

La construcción del patrimonio es producto de un proceso por el cual se adjudican ciertos valores a determinados bienes culturales, a los

decir, "objetos visibles investidos de significado". Esas imágenes y símbolos encienden la actividad memorativa de la conciencia histórica, y si bien no son historias en el sentido narrativo, las generan y condensan mediante su fuerza simbólica. Cf. Krzysztof Pomian. "Historia cultural, historia de los semióforos", en Jean-Pierre Rioux y Jean François Sirinelli (coords.): *Para una historia cultural*. México, Taurus, 1999.

39 Mónica Guariglio. "A propósito de la legislación sobre el patrimonio histórico-cultural," en *Nuevas perspectivas del Patrimonio Histórico Cultural*. Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2005, p. 95.

cuales, a su vez, se les confieren cualidades superiores.³⁸ El Estado nacional, a través de sus agentes, fue quien históricamente desarrolló estas funciones. Por importantes que ellas hayan sido, varias son las problemáticas que restaron —y aún restan— capacidad de actuación a la CNMMYLH. Así, la superposición de jurisdicciones, roles y normativas, la carencia de presupuesto suficiente, entre otras, ha determinado que su acción no resulte efectiva desde lo formal y que sus declaraciones sean muchas veces un hecho declamativo, que obedece a múltiples lógicas.³⁹

Resumen

Este artículo se basa en la hipótesis general que atribuye, a las políticas patrimoniales, la función de operar como laboratorios privilegiados para percibir las dinámicas sociales, políticas, culturales e históricas que una comunidad exhibe en un contexto temporal específico.

Propone analizar aquellas instituciones creadas en ámbitos estatales con propósitos de intervenir sobre las dimensiones patrimoniales y toma, como caso los antecedentes, la creación y la actuación de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos durante las décadas de los cuarenta y los noventa, desde la Historia y el abordaje específico de la historia de la historiografía, o genéricamente desde la cultura histórica.

Por último, reflexiona acerca de los procesos de patrimonialización. Por un lado, desde su finalidad cognitiva y pragmática ejercida por parte de los historiadores, los medios de comunicación, los grupos sociales, el Estado y las instituciones memoriales, como usinas de recuerdos y olvidos. Por otro, desde la construcción de la memoria hasta su dimensión objetivada e inmanente.

Palabras clave: patrimonio, memoria, museos, monumentos, lugares históricos, historia

Abstract

This article is based on the general hypothesis that heritage policies operate as privileged laboratories where social, political, cultural and historical dynamics exhibited by a community in a specific temporal context can be perceived. The author is interested in analyzing state institutions which were created to intervene in heritage matters, choosing to focus on the creation and actions of the Argentine *Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos* during the 1940's and the 1990's. This study is carried out from a historical perspective, using the specific approach of the history of historiography, especially focused on historical culture. Finally, the article presents reflections upon heritage processes. On one hand, the cognitive and pragmatic purposes of these processes are put into practice by historians, the media, social groups, the State and institutions dedicated to memory work as fabricators of remembering and forgetting. On the other hand, they can be understood in terms the construction of memory in its objectified and immanent dimension.

Key words: heritage, memory, museums, monuments, historic places, history

Recibido: 29 de enero de 2013

Aprobado: 18 de abril de 2013

El *Opificio delle Pietre Dure* y Laboratorios de Restauración de Florencia. Su actividad y la restauración de la *Cruz de Ognissanti* de Giotto

Marco Ciatti¹

Opificio delle Pietre Dure, Florencia

La gran tradición artística de la ciudad de Florencia ha tenido la consecuencia colateral de provocar el nacimiento precoz de un sólido debate sobre la conservación de las obras de arte y la progresiva creación de una propia escuela de restauración, vinculada con la presencia de las vastas colecciones medíceas y de un rico patrimonio artístico difundido capilarmente en la ciudad y en su territorio. Ya Vasari, en el siglo XVI, había elaborado un sistema de evaluación de la calidad de las obras de arte que describía la manera de organizar, mediante una suerte de conservación selectiva, solo las obras verdaderamente significativas, que debían ser transmitidas a la posteridad, mientras que las mediocres podían ser, tranquilamente, sustituidas por nuevas creaciones artísticas. Para las primeras, además, propuso un respeto integral de su autenticidad y recomendó evitar toda suerte de reelaboración o repintado porque estos disminuirían su calidad artística, y hasta llegó a afirmar que las prefería más bien fragmentarias que alteradas por sucesivas intervenciones de menor nivel. Piénsese que no se trataba solo de afirmaciones teóricas, dado que, en aquel tiempo, Giorgio Vasari había realizado, a pedido del Gran Duque, la restauración de las iglesias

¹ La traducción estuvo a cargo de Gerardo Losada.

2 F. Baldinucci. *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*. Firenze, 1681, ed. anastatica S.P.E.S., 1985, p. 135 *ad vocem* "Rifiorire".

3 U. Forni. *Manuale del pittore restauratore. Studi per la nuova edizione*, a cura di G. Bonsanti y M. Ciatti. Firenze, Edifir, [1866] 2004.

florentinas, para adecuarlas a los nuevos dictados religiosos promulgados por el Concilio de Trento, según las ideas de la Contrarreforma católica. En la segunda mitad del siglo XVII, Filippo Baldinucci afirmaba que, en una pintura se podían descubrir dos valores diversos: "lo bello de la pintura" y "lo apreciable de la antigüedad", es decir, las valencias estéticas y las históricas, por lo que se anticipó dos siglos a la definición de las dos célebres "instancias" de la teoría de la restauración de Cesare Brandi.² En el siglo XVIII, el abad Giovanni Gaetano Bottari propugnaba por una conservación de las obras de arte que evitase los extremos del descuido, que las dejaba perecer irremediamente, y, en el lado opuesto, de las intervenciones demasiado fuertes y masivas, que naturalmente alteraban su naturaleza. Su conservación se basaba, en cambio, en un cuidado de mantención continuo, compuesto de intervenciones limitadas y prudentes. Esta línea de conducta era precisamente la que seguían los pintores restauradores de las galerías del Gran Duque, y es a ella a quien se debe el estado de conservación medianamente bueno de las obras de los actuales museos estatales florentinos. En el siglo XIX, la tradición local se abrió y se confrontó con las de otros centros artísticos italianos, pero conservó un fuerte sentido de particularidad individual, como se puede ver en las páginas de uno de los primeros manuales de restauración de las pinturas italianas, escrito por el pintor-restaurador de las galerías florentinas Ulisse Forni, editado en 1866.³

El *Opificio delle Pietre Dure* y Laboratorios de Restauración de Florencia es hoy un Instituto Central del Ministerio de Bienes y Actividades Culturales y, no obstante tener competencia nacional, hunde sus propias raíces en esa tradición florentina de la conservación de las obras de arte y está directamente conectado con la producción artística y el coleccionismo de la dinastía medicea. En efecto, el actual Instituto deriva de dos instituciones distintas: la primera es la manufactura de la corte de los Medici, fundada por el gran duque Fernando I en 1588 con el nombre de Galería de los Trabajos, que en el siglo XIX tomó el nombre de *Opificio delle Pietre Dure* en homenaje a su tipología de producción más célebre y apreciada. Con el final de la autonomía del Gran Ducado de la Toscana y la unidad de Italia en 1861, la manufactura fue progresivamente transformada en un centro para la conservación y la restauración, y se iniciaron una serie de grandes intervenciones, como la efectuada en los mosaicos del baptisterio florentino o en los mosaicos de las iglesias de Ravenna, que aprovecharon las competencias y las habilidades de los operadores presentes. La segunda es la tradición de los ya citados pintores-restauradores de galería que se ocupaban de las enormes colecciones de pinturas de las galerías florentinas, que entretanto se habían convertido en museos estatales, como la Galería de los Uffizi y la Galería Palatina del Palacio Pitti. En 1932 el joven historiador del arte de la Superintendencia florentina, Ugo Procacci, organizó a estos restauradores con un concepto más moderno e introdujo un laboratorio de restauración centralizado, donde empleó instrumentos

4 Para la historia de la restauración en Florencia, ver: G. Incerpi. *Semplici e continue diligenze. Conservazione e restauro dei dipinti nelle Gallerie di Firenze nel Settecento e nell'Ottocento*. Firenze, Edifir, 2011; A. Paolucci. *Il laboratorio del restauro a Firenze*. Torino, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1986; M. Ciatti. *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro. Dispense per gli studenti*, con la collaborazione di F. Martusciello. Firenze, Edifir, 2009.

de investigación, como radiografías RX, lentes de aumento y microscopios, junto con un riguroso método histórico, bajo su guía. El pequeño núcleo inicial fue creciendo con el tiempo hasta convertirse en uno de los principales laboratorios de restauración de pinturas a nivel nacional, y alcanzó gran notoriedad por una serie de importantes intervenciones y por haber enfrentado las dramáticas emergencias de la Segunda Guerra Mundial y, más recientemente, del desastroso aluvión de 1966. En 1975, cuando en Italia se creó por primera vez un Ministerio de Bienes Culturales, las dos instituciones florentinas, junto con otros laboratorios más pequeños surgidos como consecuencia del aluvión, se fusionaron para crear un nuevo y moderno instituto de conservación y restauración a nivel nacional: el *Opificio delle Pietre Dure* y Laboratorios de Restauración. Tres son las tareas del instituto: la actividad operativa de conservación y restauración, desarrollada a través de once laboratorios de restauración subdivididos según las principales tipologías artísticas; la investigación, ya sea pura, gracias al laboratorio científico, ya sea aplicada, al punto de transformar prácticamente cada intervención en un proyecto de investigación; y la didáctica, por medio de la Escuela de Alta Formación, que hoy prepara nuevos restauradores mediante un curso de nivel universitario que tiene una duración de cinco años.⁴

En 2012, exactamente el día 5 de diciembre, fueron festejados los ochenta años de actividad del laboratorio de restauración de las pinturas muebles (1932-2012), mediante una jornada de estudio, en la cual fueron presentadas no solo las principales intervenciones realizadas en el último decenio –dado que una manifestación análoga había sido realizada también en 2002–, sino también los más significativos proyectos para el futuro, como, por ejemplo, las investigaciones y los primeros ensayos de limpieza realizados en la *Adoración de los Magos* de Leonardo, de la Galería de los Uffizi.

Con la intención de presentar un ejemplo de la reciente actividad del *Opificio* florentino, he considerado oportuno elegir el proyecto de estudio, restauración, conservación preventiva y nueva colocación de la gran *Cruz* pintada por Giotto en la iglesia de Ognissanti de Florencia (figura 1). La razón de esta elección reside en la variedad de temas que esa intervención ha implicado y por la impostación proyectual que claramente manifiesta. En efecto, para quien escribe, la restauración debe basarse sin duda en una refinada manualidad operativa, pero debe estar organizada como un gran proyecto, ante todo de conocimiento de la obra en sus significados, ya sea material, ya sea histórico-artístico y, además, de conservación, mediante el empleo de manera lógica y sinérgica de los tres instrumentos de la conservación preventiva, de la restauración y del mantenimiento.

Después de haber concluido en 2001 el proyecto de conservación y restauración de la *Cruz* pintada por Giotto en Santa Maria Novella, con una reubicación espectacular en el centro de la nave, el *Opificio delle Pietre Dure* de Florencia llevó a término, en noviembre de 2010, la intervención en la siguiente *Cruz* del mismo artista, perteneciente a la iglesia de

5 Sobre la Cruz de Santa Maria Novella, ver Giotto. *La Croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti e M. Seidel. Firenze, Edifir-Edizioni Firenze, 2001; también en inglés, *Giotto. The Crucifix in Santa Maria Novella*, edited by M. Ciatti and M. Seidel. Firenze, Edifir-Edizioni Firenze, 2002. Para la de Ognissanti: *L'officina di Giotto. Il restauro della Croce di Ognissanti*, a cura di M. Ciatti. Firenze, Edifir-Edizioni, 2010, libro al cual se remite para una profundización de todos los temas tratados en este artículo y para la bibliografía de referencia.

6 Giotto. *Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, a cura di A. Tartuferi, catalogo della mostra, Firenze, Galleria dell'Accademia, 4 giugno-30 settembre 2000. Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 2000.

Ognissanti (medidas: 467 x 356 cm; peso: 450 kg aproximadamente).⁵ El feligrés o el visitante que entren en la iglesia florentina y se internen hasta el transepto izquierdo, tendrán ahora la posibilidad de ver esta gran obra pintada por Giotto y su taller, probablemente, entre 1310 y 1315. Según el parecer de quien escribe, esto puede ser considerado un importante éxito de la intervención, dado que desde comienzos del siglo XX la pintura había sido colocada en una sacristía interna, cerrada a la visita de los fieles y de los visitantes.

Desde el punto de vista de la historia del arte, la Cruz estaba y está en el centro de un interesante debate concentrado en la posibilidad o no de reconocer en esta obra, seguramente proyectada y realizada en el “taller” de un Giotto ya consolidado, la mano de un ayudante dotado que, según una parte de la crítica, desde Giovanni Previtali en adelante, lo asistió durante un largo período, a tal punto que mereció el sobrenombre de “pariente de Giotto”. Considero que esta discusión, desarrollada especialmente en Florencia en el catálogo de la muestra sobre Giotto del 2000, por Giorgio Bonsanti y Miklos Boskovits, debe ser hoy encarada con la conciencia que, según la cultura medieval, supone toda empresa artística de este alcance en tanto debía ser siempre una obra colectiva, naturalmente, con varios niveles de responsabilidad.⁶ Al maestro, jefe del taller, concernía, seguramente, la invención y todas las opciones artísticas y expresivas, mientras que los ayudantes debían estar presentes en las numerosas fases técnicas de su compleja realización.

La elegancia del Cristo, la bellísima invención de representar a la Virgen de anciana, con las arrugas en el rostro signado por el dolor, así como los puños cerrados bajo la capa, son, seguramente, invenciones geniales que solo Giotto podía llevar a cabo entonces en Florencia, y no se advierte, entre el Cristo crucificado y los dos Dolientes, ninguna diferencia cualitativa de ejecución. El análisis técnico ha encontrado una diferencia parcial de ejecución solo en el Cristo bendicente en lo alto y, en particular, en el llamado fondo cromático, más parecido a lo que Giotto había llevado a cabo en las obras precedentes, enteramente basado en el uso de la tierra verde como la Cruz de Santa Maria Novella. Es evidente que este hecho indiscutible puede quedar sujeto a interpretaciones. El Cristo bendicente podría haber sido realizado por un ayudante fiel a los procedimientos técnicos propios del taller, mientras que Giotto, el perpetuo innovador, tuvo, entretanto, una nueva idea sobre cómo realizar los encarnados. En efecto, tal fue siempre el resultado de la relación entre Giotto y sus seguidores, que, con frecuencia, continuaron repitiendo durante toda su vida los procedimientos estilísticos propios del momento en que colaboraron con el maestro, mientras que este se fue renovando muchas veces, como en el caso de los pintores de Rimini. Otra hipótesis, más difícil, nos llevaría a individualizar un primer inicio de los trabajos según la técnica precedente, seguido de una interrupción y una sucesiva reanudación de los trabajos, con las nuevas modalidades técnicas definidas en el intervalo.

Según la metodología propia del *Opificio*, esta restauración presentó en realidad un gran proyecto tanto de investigación como de estudio de la obra en lo que concierne a la conservación. En toda obra de arte, podemos constatar la presencia de dos series de significados: por un lado, tenemos los materiales constitutivos, empleados según una técnica artística determinada por el pintor en relación con el resultado que pensaba obtener. Por otro lado, es innegable la presencia de valores y significados inmateriales, como son todos los de tipo artístico, expresivo y cronológico, entre otros. Por eso, el proyecto de conservación debe confrontarse con ambos y establecer, en relación con ellos, su propia tarea: el hacer durar lo más posible en el tiempo la vida de los materiales, alterándolos lo menos posible, y admitir la lectura más correcta posible de aquellos valores y significados. Se sigue de ahí que, para estar en condiciones de alcanzar tales objetivos, el proyecto debe comenzar como un proyecto de investigación para la más plena comprensión de los materiales y de sus problemas patológicos y de sus causas correspondientes, pero también de los valores y significados que justamente los materiales deben podernos transmitir. Solo así será posible determinar los objetivos finales de todo el proyecto, que el componente técnico deberá luego realizar, individualizando los medios más adecuados y los instrumentos operativos. Siempre a nivel teórico, hay que recordar que, para el *Opificio*, toda la intervención de conservación se organiza como un proyecto, que llamamos “proyecto general de conservación”, que debe comprender no solo las operaciones que se cumplen dentro del laboratorio, sino también todo aquello que ocurre antes de la restauración, desde el monitoreo de la situación ambiental, el desmontaje, el embalaje y el transporte hasta las modalidades de reubicación, de goce, de monitoreo del ambiente e incluso del futuro mantenimiento programado. De esta manera, los dos campos de la restauración y de la conservación preventiva no son ni sinónimos ni términos antagónicos, como alguno sostiene, sino que constituyen, junto con el mantenimiento, los tres instrumentos que están a disposición de quien se ocupa de la tutela del patrimonio artístico. La conservación preventiva y el mantenimiento deberían ser una actividad permanente, mientras es obvio que se recurrirá a la restauración cuando sea necesario por la presencia de fenómenos persistentes de degradación. Lo que es importante subrayar es que estos momentos no deben ser considerados como fases separadas e independientes la una de la otra, sino que, al contrario, deben ser proyectadas unitariamente, de modo que la prosecución de los objetivos conservativos del proyecto sea el fruto de un trabajo común, en el cual la restauración y las providencias de prevención colaboren de manera sinérgica y con coherencia lógica. Solo así se podrá encontrar el correcto nivel de intervención restaurativa para evitar que resulte sobredimensionado y, por consiguiente, inútilmente invasivo, o, por el contrario, subdimensionado y, entonces, ineficaz con respecto a sus fines.

El proyecto de conservación y restauración se inició con el traslado de la obra al término de la muestra sobre Giotto, desarrollada en la Galería de la Academia de Florencia en el 2000, y fue objeto de una larga investigación también con la realización de una tesis doctoral de nuestra Escuela de Alta Formación para Restauradores, tras lo que se logró redactar un programa-proyecto casi completo. La realización material se inició en el año 2005, gracias a la colaboración económica de un *sponsor*, la firma Arteria, especializada en transportes de obras de arte, que hizo posible la empresa.

Siguiendo la metodología acostumbrada, fueron realizadas todas las posibles técnicas de investigación diagnóstica con el fin de conocer exactamente todos los materiales empleados por Giotto y sus problemas conservativos. El procedimiento seguido por el taller prevé cuatro niveles distintos de profundización: el primero, realizado con las investigaciones no invasivas de área o de diagnóstico por imágenes, *imaging* (luz rasante, radiografía RX con la técnica de irradiación sobre placa única para evitar los problemas de formación de mosaicos y de distorsión geométrica de las imágenes, fluorescencia UV, infrarrojo en blanco y negro y en falso color, reflectografía digital con escáner de alta resolución, observaciones y fotografías macro y micro)(figura 2); el segundo nivel, con las técnicas siempre no invasivas, pero puntuales, según el mapeado realizado en la fase precedente (fluorescencia de rayos X, XFR, análisis de reflectancia (UV-NIR-FORS); el tercero, con el paso a las investigaciones intensivas con micro extracciones analizadas con técnicas no destructivas de la muestra (estratigrafía con luz reflejada y UV con microscopio óptico); el cuarto, con investigaciones intensivas destructivas de la muestra (espectrofotometría IR, análisis con el microscopio electrónico de barrido-SEM).

Gracias a estas informaciones, se ha tratado de reconstruir, ante todo, la técnica artística antigua tanto para el soporte de madera como para los estratos de la preparación de la película pictórica. El entablado de la Cruz de madera se realizó con tablas de 7 cm de espesor de álamo, con los elementos horizontales y verticales realizados a partir de tablas continuas unidas con un encastrado central a media madera. A las dos grandes maderas principales, se les añadieron, después de haber sido encoladas en las aristas mediante caseína y haber realizado el refuerzo interno de espigas, otras tablas de menor tamaño con el fin de alcanzar las medidas deseadas. Con la limpieza del dorso, se pusieron en evidencia líneas rojas trazadas por el carpintero como ayuda para dibujar el motivo con forma de compás gótico de los tablones laterales y el superior, que fue logrado con un corte realizado después del ensamble de las maderas. La aureola en relieve fue realizada, como de costumbre, con un pedazo de madera separado, encajado y encolado en el entablado. En el dorso, se colocó un sistema de refuerzo y de control de las deformaciones con forma de retícula regular, formado por elementos de castaño y abeto, todo fijado en el entablado por medio de un clavado regular con grandes clavos forjados, con sección cuadrangular, realizado según la técnica medieval, que

preveía la ejecución de una perforación y el plegado de la punta, de tal modo que la ancha cabeza del clavo y la punta plegada permitiesen una sólida unión de los elementos clavados. También, es necesario recordar que este sistema, por la presencia de las perforaciones y el estado bastante delicado del hierro de los clavos, constituía un sistema no del todo rígido, que secundaba fácilmente el natural movimiento de las tablas. La pertinente selección de las tablas, como su corte anatómico y el notable espesor evitaban que hubiese una marcada tendencia a la deformación. Estas dos características obraban de tal manera que el sistema resultaba totalmente funcional y apto para asegurar la buena conservación en el tiempo de la construcción de la estructura en madera. Completamente peculiar y no atestiguado en otras obras coetáneas, es el empleo, revelado por la radiografía, de elementos metálicos clavados como refuerzo en los ángulos debajo de los cuartos de circunferencia que armonizan los elementos verticales con los horizontales.

Si se compara este soporte de madera con los otros de las obras de Giotto, es interesante notar que este aparece mucho menos refinado en su ejecución con respecto al de la *Maestà*, que el pintor había pintado anteriormente para la misma iglesia de Ognissanti (Florencia, Galería de los Uffizi), que es, en cambio, muy parecido al de la *Cruz* pintada de la iglesia de Santa María Novella, al punto de hacernos pensar que los dos pudieron ser realizados por el mismo taller. Entonces, uno puede preguntarse qué puede significar esta diferencia en el soporte entre las dos obras pintadas para la misma iglesia de Ognissanti. Hay dos hipótesis opuestas: o esta diversidad es indicativa de una fuerte distancia cronológica en la cual se habría producido el cambio de carpintero en conexión con la iglesia o con Giotto, o, al contrario, la necesidad de cumplir simultáneamente con dos construcciones tan importantes habría podido hacer necesaria la presencia de dos talleres distintos. Si consideramos el aspecto estilístico de las dos pinturas de Ognissanti, consideramos que la primera hipótesis es absolutamente preferible.

Sobre el soporte realizado, el artista ha encolado tiras de pergamino en correspondencia con el encastre principal entre el brazo horizontal y el vertical, que constituye siempre el punto más delicado de este tipo de construcción, por el movimiento contrario de la madera, pero esa precaución, sin embargo, no impidió, con el tiempo, la apertura de notables fisuras. Sobre toda la superficie fue, posteriormente, encolada una tela de lino, más bien fina y compacta, pero solo sobre la parte pintada, por lo cual, no cubrió las molduras del marco, cuyo complejo modelado hizo imposible tal empresa. La radiografía ha puesto en evidencia un interesante cambio ocurrido en este punto de la construcción de la pintura: Giotto corrió hacia abajo la cabeza del Cristo, probablemente por una opción de tipo expresivo. Con tal fin, hizo demoler la parte superior de la aureola y la remodeló, por lo cual, en la primera parte del entablado, encima de la aureola, la tela no aparece en la radiografía y el color presenta un agrietamiento superficial distinto. Es

interesante notar que, en esta fase, también hizo clavar la moldura de la aureola que ahora, de esta manera, desciende también en sentido horizontal, y se interrumpe en dos alturas distintas, a derecha e izquierda, exactamente en correspondencia con el punto donde están pintados los hombros de Cristo. El aspecto que debe ser subrayado es que, a esta altura de la realización de la obra (el soporte de madera más la tela), Giotto no podía saber dónde sería colocada la figura a menos que se hubiere utilizado un cartón o un patrón (es decir un modelo de cartón), que debía ser sobrepuesto al soporte de madera a título de prueba. En este caso, como en otros precedentes, el análisis técnico nos llevó a considerar absolutamente indispensable la existencia, también en el Medioevo, de moldes gráficos de proyectos en escala 1:1 con respecto a la obra. Sobre la tela se extendieron, luego, numerosas manos de yeso (sulfato de calcio bihidratado y cola animal), netamente divididas en dos fases, que corresponden a la descripción de Cennini del *gesso grosso* y del *gesso sottile*, que luego fueron cuidadosamente alisadas. El análisis técnico ha demostrado que esta preparación, distinta con respecto a las otras obras de Giotto, es extrañamente más bien pobre en cola y, en consecuencia, muy sensible a la humedad. Esta característica tiene una fundamental importancia en cuanto es responsable de una serie de daños ocurridos con el tiempo, abrasiones de la superficie causadas por sistemas de limpieza con base acuosa, que exigieron una compleja investigación científica para la puesta a punto de un adecuado sistema de limpieza.

Sobre la preparación, tratada de manera tal que fuera completamente lisa y compacta para limitar su capacidad de absorción del medio líquido, el artista dibujó las figuras, primero, con un carboncillo y, después, con una intensa repasada con pincel de negro de carbón en agua con un mínimo de cola, que sirve no solo para definir las líneas de construcción de las figuras, sino también con sombreados acquarelados, útiles para la definición de los volúmenes y del claroscuro. Como ya se ha escrito en el pasado con respecto al análisis de la *Cruz* de Santa María Novella, el dibujo subyacente de Giotto no es un dibujo con finalidad propia, sino que está concebido como la fase inicial de los estratos pictóricos. En efecto, el claroscuro así instalado será desarrollado posteriormente de manera coherente en las sucesivas fases de los fondos cromáticos y de las veladuras pictóricas. Además, la observación ha evidenciado también el empleo de la técnica de la incisión directa usada como línea de separación entre las zonas que debían ser doradas y aquellas que, en cambio, debían ser pintadas, o como primera indicación en la definición de las formas. Una atenta lectura de los resultados de la reflectografía digital con escáner de alta definición, realizada en colaboración con el Instituto Nacional de Óptica Aplicada de Florencia, permitió ver claramente esta importante fase de la creación de la pintura, que define ya los volúmenes y el claroscuro. Se podría formular la hipótesis de que tal fase operativa, por su directa vinculación con la invención misma y las opciones artísticas, pudo ser cumplida directamente por el jefe del taller, es decir, por Giotto mismo.

Al momento de la preparación, pertenece también la realización de la decoración de la aureola obtenida con la inserción de vidrios decorados y coloreados. Se trata de placas de vidrio adornadas en la parte inferior, sumergidas en el yeso fresco, y de elementos en relieve que querían imitar piedras preciosas. Estos últimos se obtienen con vidrios coloreados o con vidrios blancos pintados en la parte inferior, aunque también pueden ser producto de la unión de un vidrio chato coloreado y uno con relieve transparente. Las pequeñas placas de vidrio más complejas están presentes en la moldura, donde se encuentran íntegramente conservadas, y en los rayos de la cruz de la aureola, donde había tres tondos convexos, de los cuales solo uno ha llegado hasta nosotros. Este último se encontraba muy alterado por el desprendimiento de la decoración; tal vez, pudo haberse deslizado sobre el vidrio durante el retiro en el secado y haberse juntado sobre el yeso subyacente. Así, se decidió remover tal elemento y recuperar y recolocar, con un trabajo largo y complicado, realizado con el auxilio del microscopio, tales fragmentos. La técnica empleada por el artista preveía la colocación por atrás de una película pictórica azul, que después era dibujada según el motivo decorativo que se quería obtener, y la aplicación, siempre desde atrás, de una hoja de oro con un mordiente, hoja que luego era bruñida. Para comprender bien tales modalidades, se ha tratado de replicar esa técnica con materiales modernos y ha dado un resultado perfecto, útil para comprender su posible aspecto originario. El estudio detallado de estos vidrios redondos y convexos ha mostrado la presencia de huellas de plomo, que indican que habían nacido como espejos curvos, exactamente como los que Giotto había empleado en la aureola del Cristo en mandorla en el *Juicio final* en la Capilla de los Scrovegni en Padua.

Como de costumbre, el dorado del fondo, mediante la técnica de la aguada con un bol de color rojo claro, fue realizado antes que la parte pictórica. La hoja de oro, cuidadosamente bruñida, fue posteriormente decorada, sobre todo en las aureolas, con un limitado uso de punzones, mediante la técnica de la incisión, realizada con una punta dura, pero no cortante, a mano alzada. La deformación superficial causada por el envejecimiento de los materiales convirtió en ilegibles los motivos decorativos realizados, que han sido cuidadosamente identificados con la observación mediante el uso de luz rasante. Así, en la Virgen y en el San Juan, aparecieron seudoincripciones en caracteres árabes, mientras que las aureolas de las dos figuras de Cristo muestran racimos vegetales. En lo que concierne a la película pictórica, se debe señalar que está constituida de estratos pictóricos, todos muy sutiles y regulares, que emplean la acostumbrada gama de pigmentos en uso en la Florencia de aquel tiempo, con un aglutinante proteico identificable como yema de huevo. Una sintética lista de los colores comprende los siguientes materiales: blanco de plomo, ocre amarillo, amarillo de plomo y estaño, minio, cinabrio, ocre rojo, laca roja, azul ultramar (lapislázuli), azurita, tierra verde, verde de cobre o verdigris, tierra de sombra natural, tierra de Siena natural, negro

de carbón y, casi seguramente, también oropimente. Es de gran interés la construcción de la carnación, donde Giotto empleó, como de costumbre, un fondo cromático de base, al que se le aplicaron veladuras de albayalde, cinabrio y ocre, lo que permitió un juego con las transparencias de los estratos inferiores (dibujo subyacente y el fondo cromático). Distinto de los casos de restauraciones previas, como la *Cruz* de Santa Maria Novella, en esta oportunidad, Giotto no usó extensamente solo tierra verde, excepto para la figura del Cristo bendicente, como ya fue recordado, sino que optó por una diversificación según el tono de cada área. Así, en las zonas de sombras, más oscuras, construyó una base de *verdaccio* (ocre, negro de carbón, cinabrio), en las medias tintas, según la denominación que da Cennini. En cambio, empleó una sutil aplicación de tierra verde, muy claro, mientras que en las claridades máximas aprovechó la transparencia del fondo blanco de la preparación. Como se ve, Giotto se alejó del empleo tradicional —originario del siglo XIII—, que suponía un fondo en tierra verde, uniforme o modulado, e inventó una manera de pintar el encarnado mucho más articulada. Nuevamente, gracias a la diversidad del fondo cromático, el pintor trató de introducir una diferencia entre el fondo azul de la Cruz, realizado sobre un fondo cromático rojo, y el drapeado azul de las figuras, pintado directamente sobre la preparación, pero todos realizados con el mismo lapislázuli. Conforme al precepto de Cennini: “te conviene siempre trabajar en los vestidos y arquitecturas antes que en los rostros” (cap. CXLV), también Giotto pintó primero los drapeados y después los rostros y las carnaciones de las figuras como se puede notar en los dos Dolientes, donde hay también pequeñas áreas en las cuales es visible el fondo cromático inferior. Muy cuidados y de altísimo nivel cualitativo, como en otras obras de Giotto, son también los motivos decorativos: los dorados con mordiente sobre los vestidos de los personajes sagrados, como preciosos bordados, el fingido tejido de fondo sobre las tablas principales, que imita una manufactura islámica en seda, las decoraciones con grafito sobre el fondo dorado. A lo largo de la cruz azul del fondo, corren dos franjas fitoformes, con un diseño novedoso por su naturalismo respecto de los motivos tradicionalmente empleados por los pintores florentinos. En ellas se ha encontrado, por encima de las áreas de verde cobre o verdigris, una veladura, con posible finalidad protectora o estética, a base de aloe, decididamente insólita como hallazgo analítico.

En lo que concierne al estado de conservación de la *Cruz* de Ognissanti, se puede decir que los daños afectaban no solo el soporte de madera, sino también los estratos pictóricos. Los motivos de esta acentuada degradación derivan en parte de los fenómenos vinculados con el envejecimiento natural y fisiológico de los distintos y heterogéneos materiales presentes (madera, preparación, color), y en parte de la acción del hombre, que los ha provocado, ya sea directamente, es decir como consecuencia de intervenciones intencionales de limpieza, ya sea indirectamente, como consecuencia de la falta de mantenimiento, de la voluntad de modificar

sus dimensiones por problemas prácticos y, finalmente, como consecuencia de distintos desplazamientos.

Al examinar la película pictórica, entre los fenómenos de degradación del primer grupo, podemos sintéticamente recordar la acentuación de las grietas superficiales, las cuales, sin embargo deben ser interpretadas como característica del natural envejecimiento y, por consiguiente, no deben ser corregidas en la restauración, excepto en los puntos en que exista verdadera y propia pérdida de adhesión del color, como el craquelado correspondiente al encastre principal entre el brazo horizontal y el vertical, desprendimientos y levantamientos del color; daños en el dorado y en el color producidos por la humedad y por una verdadera acción directa del agua, rayados y marcas de choques concentrados extrañamente sobre todo en la parte superior. Están además los daños provocados directamente por el hombre. Un primer ejemplo está constituido por algunas fuertes abrasiones y pérdidas de la hoja de oro, presumiblemente, debidas a una limpieza realizada con soluciones acuosas, particularmente negativas por la fragilidad intrínseca de la preparación. La superficie se vio bastante alterada cromáticamente por una pátina que, con los análisis, se reveló realizada, antes que con barniz pigmentado, como era costumbre en las antiguas intervenciones, con uno inusual, de origen vegetal. Mediante los análisis químicos, se encontró un material polisacárido atribuible a la goma de un árbol frutal, sobre el cual se habían estratificado oxalato y partículas atmosféricas, incluidos los polvos sutiles de la moderna polución. En la parte superior y en el Cristo bendicente, había también numerosos estucados y repintados, realizados para reparar pequeños puntos dañados mecánicamente. En lo que respecta a las molduras y al entablado, se debe señalar que habían sido aserradas las puntas de las extremidades laterales de los compases góticos de los dos Dolientes, sustituidas después con nuevos elementos, realizados probablemente con vistas a la exposición de la *Cruz* en una muestra en 1937. Acontecimientos parecidos deben haber comprometido partes de la moldura, rehechas de manera más bien convencional, por lo que resulta realmente inexplicable la remoción de una parte de la moldura y del entablado en la extremidad inferior derecha del elemento vertical, cuya vieja integración había sido hasta ahora de madera.

En cambio, en lo que toca al soporte de madera, se debe señalar una notable agresión de insectos y de la humedad que ha llevado directamente a la pérdida de una parte de uno de los travesaños horizontales posteriores. Este daño fue particularmente grave porque debilitaba la firmeza del brazo derecho a tal punto que la fisura del encastre principal se marcaba mayormente en aquel mismo lado, a causa de esa menor solidez estructural. Por eso, existía una falencia en el sostenimiento del peso del brazo derecho, que requería urgentemente una intervención reparadora. También a uno de los montantes verticales de la retícula posterior le faltaba la última porción de abajo, lo cual impedía una correcta y homogénea descarga del peso en la parte inferior. En el entablado propiamente dicho, se abría además

toda una serie de fisuras debidas a defectos intrínsecos de la tabla, que se manifestaron como consecuencia del envejecimiento de la madera. Una gran cantidad de polvo, partículas atmosféricas y restos de la presencia de insectos, caracterizaba toda la superficie posterior de la *Cruz*, a causa de su colocación contra una pared, y, por consiguiente, la imposibilidad de realizar un correcto mantenimiento periódico de la parte trasera.

La limpieza de la película pictórica representó el elemento más difícil de toda la intervención por la presencia de un material, la citada goma vegetal oscurecida, que podría haber sido removida con un método muy selectivo y bien controlable, como los nuevos sistemas acuosos de los jabones de resina (*resin soaps*), cuyo empleo, empero, resultaba muy desaconsejable por la notable sensibilidad al agua de la preparación, como había sido demostrado también por las abrasiones producidas en una intervención precedente de larga data. Los restauradores encargados y los expertos del laboratorio científico del *Opificio* desarrollaron una larga fase de investigaciones y de experimentaciones, e incluso realizaron modelos para el caso, que al final llevaron a la puesta a punto de un complejo método de aplicación del principio de los solventes con base acuosa en suspensión en un gel, para mantener la acción solo sobre la superficie de contacto, la cual prevé tres o cuatro distintos tratamientos del mismo punto, seguidos por una igualmente compleja fase de remoción del solvente. Todo esto llevó a un método de limpieza extremadamente complejo y lento, pero que produjo un resultado de una grandísima calidad y frescura. Después de la limpieza, la superficie apareció sin los habituales pasmados o blanqueos e inmediatamente luminosa, como si ya hubiese recibido una primera capa de barniz. Esta limpieza además respetaba íntegramente las numerosas huellas de un barniz óleo-resinoso que tiene todas las características de ser considerado original. Puesto que el material no original alterado era a base de goma y no de barniz, la remoción no permitía la gradualidad normalmente practicada como opción metodológica del *Opificio* y el redescubrimiento de la policromía fue inmediato y espectacular. Debe destacarse, sin embargo, que la permanencia del antiguo barniz confería, a la superficie, aquella oportuna pátina que impedía que la pintura apareciese como “nueva”, sino que se la percibía como una pintura antigua, pero en buenas condiciones de legibilidad, con lo cual se lograba aquello que debería ser siempre considerado como el verdadero objetivo de la limpieza (figuras 3 y 4).

Después de la limpieza, se realizó la restauración del soporte de madera, que ya había sido sometido antes de la llegada al laboratorio a un tratamiento de anoxia, mediante una bolsa con nitrógeno humidificado para desbaratar la agresión de insectos xilófagos. La parte trasera fue limpiada con cuidado, las hendiduras reparadas con la inserción de finas cuñas encoladas, mientras que, en las fisuras, se insertó madera de balsa para permitir, con su elasticidad, el movimiento de la madera, y las partes fragilizadas por el ataque biológico fueron consolidadas. El

trabajo más complejo fue el de restituir la correcta fuerza de sostén del brazo horizontal derecho, para lo cual se reconstruyó el travesaño perdido y se lo unió a la parte restante, de tal modo que el sistema estructural recuperase una funcionalidad suficiente. También, en la parte inferior, la reconstrucción de la parte terminal perdida del travesaño vertical y un nuevo elemento en posición horizontal permitieron una adecuada descarga del peso de la *Cruz* sobre la superficie de apoyo. Las partes de las molduras del marco y del tallado, mal reconstruidos en una intervención precedente, fueron desmontadas, talladas nuevamente de manera más adecuada y reinsertadas en la obra.

La restauración continuó con el estucado de las lagunas, donde se tuvo particular cuidado, según la tradición florentina, de obtener una textura de la superficie perfectamente análoga al original circundante (figura 5). El restablecimiento de las lagunas fue realizado con la técnica diferenciada de *tratteggio* mediante la “selección cromática”, propia de la escuela florentina de restauración, que permite reunir las formas con una buena legibilidad, y que también permite, mediante un examen detallado, distinguir netamente la pintura antigua de la intervención pictórica de la restauración. La mayor parte del trabajo fue realizada, como de costumbre, con acuarela, mientras que la terminación fue realizada con colores al barniz. En las zonas doradas dañadas, se introdujo una diversificación y, en las zonas aldañas a la estructura original de la Cruz, se procedió como en la parte pictórica, empleando la selección cromática del valor cromático del oro, encima de una base de oro en polvo (oro de concha) para obtener una adecuada refracción de la luz (figura 6). En las zonas donde, en cambio, la estructura misma había sido rehecha, como en las nuevas molduras, que fueron talladas de vuelta, la selección cromática fue realizada encima de un dorado al agua, con lo cual se obtuvo un resultado cromático y material diversificado. El barnizado final mediante aspersión permitió proteger la superficie y suministrar el correcto nivel de luminosidad, con lo que se evitó que la pintura apareciese demasiado brillante o bien demasiado satinada.

Dada la importancia de la obra y la voluntad del proyecto de ofrecerla a la atención de la comunidad ciudadana, se prestó gran atención al proyecto de comunicación como al de recolocación. Para informar al público de la restauración y suministrar a los especialistas todas las posibles informaciones recogidas durante la investigación y la intervención, se cumplieron varias acciones programadas: una primera presentación durante los trabajos, dentro de una manifestación pública del Taller; una conferencia al final de la intervención; una apertura extraordinaria del laboratorio al público, que durante una semana pudo, reserva mediante, ver de cerca la *Cruz*; una publicación especial dirigida sobre todo a los estudiosos y a los especialistas en restauración; una ceremonia pública de inauguración, religiosa y civil al mismo tiempo, con la participación de las autoridades municipales y del obispo de Florencia.

7 I. Hueck. "Le opere di Giotto per la chiesa di Ognissanti", en: *La Madonna d'Ognissanti restaurata. Gli Uffizi. Studi e Ricerche*, 8, Firenze, Centro Di, 1984, pp. 37-50.

El proyecto de reubicación fue muy complejo en cuanto, después de haber decidido evitar absolutamente que, tras la restauración, la obra fuese nuevamente ocultada al público, ha sido difícil encontrar una adecuada colocación en la iglesia. Esto fue así porque debía ser ubicada a la manera antigua, en el cancel de la iglesia, según la excelente reconstrucción de Irene Hueck, pero las transformaciones que se habían producido en el interior de la misma a partir de la Contrarreforma católica y las ricas implantaciones decorativas barrocas del siglo XVIII impedían cualquier tipo de ubicación en la nave central.⁷ Se optó entonces por una capilla elevada con respecto al nivel de la iglesia, puesta en la cabecera de transepto izquierdo, en la cual son todavía visibles los arcos góticos de las bóvedas. Se pensó en usar este lugar para una recolocación históricamente incorrecta, en tanto no es una reubicación en el lugar originario, sino como alusión a la antigua realidad, gracias a la relación con la arquitectura, las bóvedas góticas y la altura que reconstruye una adecuada visión desde abajo, propiamente, como cuando la *Cruz* estaba colocada en el antiguo cancel.

Para realizar esto, se inició entonces una nueva fase de trabajos y de investigaciones con varios objetivos: verificar la idoneidad, desde el punto de vista climático, de la capilla con vistas a la futura conservación; proyectar un soporte metálico idóneo, que debía colocarse en el piso de la capilla, para no interferir con la arquitectura antigua, capaz de sostener el peso de la obra según su lógica de construcción; controlar que el piso de la capilla estuviese en condiciones de sostener el peso del conjunto constituido por la *Cruz* y el soporte metálico; y, finalmente, dotar a la capilla de un moderno sistema de iluminación *led* sin emisiones agresivas para los colores. Nuevos y varios profesionales estuvieron implicados en esta fase: arquitectos, ingenieros, expertos en microclima, técnicos de distintas especialidades, cada uno en una parte del proyecto, bajo una coordinación general. Cuando todo estuvo listo, se proyectó y se realizó el traslado de la *Cruz*, tarea no simple debido a las dimensiones y al peso. Como debía ser llevada con plena seguridad a su nueva ubicación, el traslado estuvo a cargo del *sponsor* Arteria, especializado en este tipo de actividad. También estas últimas fases, según el estilo propio del Taller, deben formar parte del trabajo de un instituto de conservación y restauración, en cuanto que restituir las correctas condiciones materiales de legibilidad y hacer que la colectividad recupere una obra de esta importancia completan adecuadamente la obra de mera restauración de los materiales constitutivos, con lo que llega también a una restauración de los significados de la obra desde el punto de vista artístico y religioso.

Resumen

El *Opificio delle Pietre Dure* y Laboratorios de Restauración de Florencia, dependiente del Ministerio de Bienes y Actividades Culturales, tiene competencia a nivel nacional. Sin embargo, arraigado en la tradición florentina de la conservación de las obras de arte, está directamente conectado con la producción artística y el coleccionismo de la dinastía medicea. Actualmente, las tareas del mencionado instituto abarcan la actividad operativa de conservación y restauración, desarrollada a través de laboratorios subdivididos según las principales tipologías artísticas; la investigación pura y aplicada, al punto de transformar prácticamente cada intervención en un proyecto de investigación, y la didáctica, por medio de la Escuela de Alta Formación. Con la intención de presentar un ejemplo de la reciente actividad de la institución florentina, el autor ha considerado oportuno elegir el proyecto de estudio, restauración, conservación preventiva y nueva colocación de la gran *Cruz* pintada por Giotto en la iglesia de Ognissanti de Florencia. La razón de esta elección reside en la variedad de temas que esa intervención ha implicado y por la importancia proyectual que claramente manifiesta. Para el director del *Opificio*, la restauración debe basarse, sin duda, en una refinada manualidad operativa, pero debe estar organizada como un gran proyecto, ante todo de conocimiento de la obra en sus significados, ya sea material, ya sea histórico-artístico y, además, de conservación, mediante el empleo de manera lógica y sinérgica de los tres instrumentos de la conservación preventiva, de la restauración y del mantenimiento.

Palabras clave: *Opificio delle Pietre Dure*, proyectos de investigación y restauración, Giotto

Abstract

The *Opificio delle Pietre Dure* and the Restoration Laboratories in Florence, depending from the Ministry for Cultural Goods and Activities, acts on a national level. However, it is deeply rooted in the Florentine tradition of conservation and directly linked to Medicean artistic production and colectionism. In our days, the institution devotes itself not only to conservation and restauration, but also to teaching and research, through its School of High Studies. The author of this article provides an example of those activities through a description of the study, restauration, preventive conservation and placement of the great *Cross* painted by Giotto in the Ognissanti church, Florence. This intervention demanded several techniques and subjects, as well as careful planning. Ciatti, director of the *Opificio*, considers that restauration requires manual refinement, but must also be organized as a project of historic, artistic, material and conservatory knowledge of the work of art. Preventive conservation, restauration and maintenance must be applied logically and systematically together.

Key words: *Opificio delle Pietre Dure*, restauration and research projects, Giotto

Recibido: 10 de diciembre de 2012

Aprobado: 7 de febrero de 2013

Subjetividad y restauración. El argumento del criterio cambiante

Salvador Muñoz Viñas

Universitat Politècnica de València

Introducción

Desde que la ciencia pasó a convertirse en el soporte más destacado de la restauración, la objetividad ha sido uno de los principios fundamentales de la actividad. Los criterios subjetivos, cualquier manifestación de gusto, cualquier querencia personal son vistos con sospecha o, directamente, con rechazo. La objetividad es una aspiración, incluso, en los casos en los que es más evidente su ausencia. Así, hasta un teórico como Cesare Brandi podía afirmar, respecto de la pátina, que aspiraba a elaborar “una sustentación teórica que, como aspecto capital para la restauración y la conservación de las obras de arte, la arranque del dominio del gusto y de lo opinable”.¹ En otras palabras, el propio Brandi, cuyo principal aporte teórico fue la inclusión del gusto estético en la toma de decisiones en restauración, se avergonzaba de que la noción de pátina, un “aspecto capital para la restauración”, estuviese fundamentada en criterios “opinables”, o dominada por el “gusto”. De forma igualmente paradójica, el restaurador Rafael Alonso, cuya restauración de la pintura de El Greco *El caballero de la mano en el pecho* fue objeto de una gran controversia pública en 1999, afirmaba en su propia defensa: “la restauración de una pintura no es una acción subjetiva y caprichosa del restaurador que modifica el cuadro a su gusto. Tampoco sirve la opinión estética y subjetiva de los que al ver el resultado dicen: ‘antes me gustaba más’”.² En definitiva, la restauración es generalmente contemplada como una actividad en la que los gustos de las

1 Cesare Brandi. *Teoría de la restauración*. Madrid, Alianza, 1989, p. 34.

2 Rafael Alonso. “En defensa de una restauración”, *El Mundo*, 8 de junio, p. 60.

3 "1. existing independently of perception or an individual's conceptions. 2. undistorted by emotion or personal bias. 3. of or relating to actual and external phenomena as opposed to thoughts, feeling, etc."

personas u otros criterios igualmente subjetivos son indeseables y deben permanecer ausentes del proceso de toma de decisiones. En este artículo, examinaremos esta creencia e intentaremos demostrar que es errónea. Para lograrlo, analizaremos muy brevemente qué es ser objetivo o subjetivo, y después, presentaremos un razonamiento, sencillo pero potente, que hemos dado en llamar "el argumento del criterio cambiante".

Qué es un juicio objetivo

Todos creemos saber cuándo un juicio o una afirmación es "objetiva". Notación que se usa a menudo, y que no suele requerir mayor elucidación por parte del oyente o del hablante. Una definición muy clara aparece en la segunda edición del *Collins Dictionary of the English Language*. Allí se define "objetivo" de este modo:

1. Existente independientemente de la percepción o de las ideas de un individuo.
2. No distorsionado por la emoción o por las tendencias personales.
3. De, o relativo a, fenómenos factuales y externos, por oposición a pensamientos, sentimientos, etc.³

La definición que ofrece el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* es igualmente clarificadora:

1. adj. Perteneciente o relativo al objeto en sí mismo, con independencia de la propia manera de pensar o de sentir.
2. adj. Desinteresado, desapasionado.
3. adj. Fil. Que existe realmente, fuera del sujeto que lo conoce.

Ambos diccionarios insisten en el carácter impersonal de lo objetivo. Lo que caracteriza a cualquier juicio objetivo es, precisamente, el estar basado en rasgos propios del objeto y no en "emociones o tendencias personales". Son observaciones o afirmaciones "desinteresadas, desapasionadas", que "existen independientemente de la percepción o de las ideas del individuo" y se basan en características que existen "fuera del sujeto que lo conoce". Un juicio –o afirmación, o apreciación, o estimación– objetivo, en definitiva, no puede basarse en las sensaciones, gustos o querencias propias del sujeto –como indica la propia palabra–. Si lo hiciera, sería un juicio *subjetivo*.

Por el contrario, un juicio objetivo se basa, de manera exclusiva, en rasgos "pertenecientes o relativos al objeto en sí mismo". Así, el tamaño de una pintura es un rasgo objetivo, porque es "perteneciente o relativo al objeto en sí mismo", mientras que su armonía visual es un rasgo subjetivo, porque es un rasgo que depende de las "emociones o tendencias personales". Por su parte, la composición química de una escultura metálica de acero corten es un rasgo objetivo, pero la belleza causada por la oxidación de su superficie es un rasgo subjetivo. Por poner un ejemplo del ámbito

de la conservación y restauración, desacidificar un papel cuando su pH es inferior a un límite establecido (por ejemplo, pH inferior a 5,5) es una decisión que depende de criterios objetivos, porque se elabora de acuerdo con características del objeto y no depende del ánimo del restaurador ni de sus preferencias. Ahora bien, remover el barniz de una pintura para conferirle un aspecto más limpio y armónico es un acto subjetivo, en la medida que depende del gusto del restaurador y de su noción de limpieza.

En este artículo, intentaremos demostrar que las medidas fundamentales en conservación y restauración son de naturaleza subjetiva, y que la subjetividad es un componente fundamental del proceso de toma de decisiones. Al margen de una pequeña proporción de disposiciones menores o puramente técnicas, la mayor parte de las normas, junto con las pautas más importantes, tienen un carácter marcadamente subjetivo. Para demostrarlo, expondremos el "argumento del criterio cambiante".

El argumento del criterio cambiante es muy simple. Consiste, sencillamente, en observar las soluciones elegidas por los restauradores en relación con algún aspecto relevante de distintos bienes, a partir de lo cual se extraen las conclusiones pertinentes. Así, veremos cómo se ha actuado respecto de diversos factores –las huellas de la historia, el contexto original de la obra, la voluntad del creador o la materia de la que se compone la obra– en múltiples casos pertenecientes a eso que llamamos "patrimonio cultural".

Las huellas de la historia

El primero de estos objetos es una casaca. Obviamente, no es una casaca cualquiera, sino que se trata de la que llevaba el almirante Nelson en la batalla de Trafalgar. Esta batalla naval, la más importante de las guerras napoleónicas, tuvo lugar el 21 de octubre de 1805, frente a las costas del suroeste de la península ibérica. En esas fechas, Francia había tomado el control efectivo de España, de modo que ambos países combatieron, como aliados, contra Inglaterra. La flota franco-española era más numerosa (estaba compuesta por 33 navíos, respecto de los 27 navíos ingleses), pero el almirante de la Marina Real Británica ideó una formación de ataque que destrozó las líneas de defensa enemigas, y que llevó, a los suyos, a conseguir una aplastante victoria. La lucha, sin embargo, fue encarnizada y las bajas humanas fueron enormes: unos dos mil franceses, unos mil españoles y unos mil ingleses murieron en este trágico encuentro. El propio marino recibió un disparo, que lo hirió de gravedad y le causó la muerte. Nelson se convirtió, así, en uno de los héroes ingleses por excelencia, y en uno de los símbolos más importantes de lo que podríamos denominar la "inglesidad".⁴ Hoy día, la plaza más célebre de Londres se llama, precisamente, Trafalgar Square y está presidida por una estatua del célebre británico, en lo alto de una elevada columna. Asimismo, no es de extrañar que el National Maritime Museum, en Greenwich, conserve

muchos objetos relacionados con este personaje, numerosos grabados y retratos y piezas tan variopintas como medallas, estatuillas, cubiertos de mesa y guantes. No obstante, el objeto más significativo de toda esta colección, probablemente, sea la casaca que el almirante llevaba cuando fue herido en Trafalgar.

Hay muchas cosas interesantes que pueden comentarse en torno a esta chaqueta, pero lo que merece ser destacado ahora es que los conservadores han preservado meticulosamente no solo el orificio del disparo en el hombro izquierdo, sino los restos de sangre en su manga izquierda y en su parte posterior. Para este caso, las huellas de la historia se han considerado valiosas, y por ende, se han conservado cuidadosamente.

Precisamente, en Trafalgar Square, a espaldas de la estatua de Nelson, se halla situada la National Gallery. Este museo de Londres es una de las pinacotecas más importantes del mundo. Entre las muchas joyas que alberga, se halla un dibujo de gran formato —de aproximadamente un metro y medio por un metro—, realizado por Leonardo da Vinci. La obra está compuesta por ocho hojas de papel encoladas por los márgenes que posteriormente, en el siglo XVIII, fueron adheridas a un lienzo y montadas en un bastidor. El dibujo, realizado con carboncillo y toques de tiza, representa una escena clásica: la Virgen, sentada junto a Santa Ana, sostiene en sus brazos al Niño, mientras otro niño, San Juan, extiende sus brazos hacia Él (figura 7). Las figuras están tratadas con el característico *sfumato* leonardesco, y, de hecho, se cree que pudo ser realizado como modelo para una pintura.

Esta hermosa pieza formaba parte de una colección privada hasta que, en 1962, fue adquirida por la National Gallery, donde ha permanecido expuesta desde entonces. En julio de 1987, sin embargo, un hombre entró en el museo ocultando entre su ropa una escopeta de cañones recortados, se dirigió hacia el dibujo de Leonardo, y cuando estuvo delante, extrajo la escopeta y disparó contra la figura de la Virgen. Cuando fue detenido, manifestó haberlo hecho para llamar la atención sobre “las condiciones políticas, sociales y económicas de Gran Bretaña”.

El dibujo resultó gravemente dañado. Estaba montado en un marco y cubierto con un cristal; las postas atravesaron el vidrio, y causaron una perforación circular de aproximadamente quince centímetros de diámetro en el pecho de la Virgen; curiosamente, el disparo deformó la tela, pero no llegó a perforarla. Por el contrario, el papel de quinientos años de antigüedad, quedó destrozado, dividido en muchos fragmentos, algunos casi invisibles, que se mezclaron con pequeñísimas esquirlas de cristal.

La intervención de la obra fue una tarea muy laboriosa. El restaurador de la National Gallery, Eric Harding, recuperó todos los fragmentos, retiró las astillas de vidrio y eliminó la deformación del lienzo. Después, con una paciencia enorme, colocó cada minúscula pieza en su lugar, y reintegró las zonas faltantes con polvo de carbón. Por último, montó el conjunto sobre una tela de lino en un nuevo bastidor.

Una vez restaurada, la obra fue presentada en medio de gran expectación pública y mediática. La National Gallery habitó un espacio dedicado exclusivamente al Leonardo, casi una capilla laica en la que reinaba una tenue penumbra –para evitar el daño que la luz puede causar en el papel– y en donde había bancos para que los visitantes se sentaran y se fascinaran mirando la pieza con más detenimiento.

Hoy en día, el público puede admirar el dibujo tal cual se hallaba antes del disparo: gracias al trabajo de Eric Harding, la perforación es completamente imperceptible. El espectador del Leonardo lo contempla tal y como se hallaba antes de la agresión, las huellas de esta parte de su historia han sido completamente eliminadas.

En definitiva, el criterio aplicado en la obra de da Vinci es directamente opuesto al criterio aplicado en la casaca de Nelson. En el caso del Leonardo, se decidió hacer *desaparecer* las huellas de la historia, mientras que, en la segunda situación, se dispuso *mantener* las huellas de la historia. Las consecuencias de un disparo, por tanto, pueden considerarse valiosas en una circunstancia, o merecedoras de la eliminación más completa en otra.

Lo interesante de todo ello es que no hay ninguna razón objetiva que justifique el cambio de criterio. No hay nada en un disparo de mosquete, como el que mató a Nelson y perforó su casaca, que lo haga esencialmente superior a un disparo de postas, como el que destruyó el dibujo de Leonardo. Ningún factor material justifica estas decisiones; ningún rasgo inherente al objeto explica por qué unas huellas deben mantenerse cuando otras deben ser eliminadas. No podemos explicar estas disposiciones aludiendo al tipo de perforación, o a la fuerza del impacto, o al material que componen la tela o el papel, o al diámetro o morfología de los proyectiles. Lo que demuestra la yuxtaposición de estos casos es que las huellas de la historia a veces son consideradas valiosas y a veces son consideradas eliminables, sin que ningún criterio objetivo justifique estas medidas.

El contexto de la obra

En Cancún, México, existe un museo poco común, el Museo Subacuático de Arte (MUSA), que contiene varios cientos de esculturas de Jason de Cayres Taylor. Lo más llamativo de este museo, sin embargo, es que las piezas están ubicadas en el fondo del mar, junto a la costa. Los visitantes de este museo deben realizar inmersiones a pulmón o con botellas de oxígeno para contemplarlas.

Las esculturas de De Cayres Taylor son representaciones realistas y a tamaño natural de figuras humanas. Cuando se observan en el fondo marino, en la ubicación para la que su autor las creó, las piezas ofrecen una impresión casi mágica, cercana a una ensoñación. Rodeadas por agua y peces, las obras presentan un aspecto muy particular, y ciertamente distinto del que presentarían en una sala de exhibición convencional (figura 8).

El realismo crudo de las piezas es sorprendente, y se debe a que muchas de ellas están realizadas a partir de moldes de cuerpos naturales. Una vez preparado el modelo, se obtiene un positivo en cemento marino, y el resultado es retocado por el artista. Las figuras son entonces colocadas en su sitio, en el fondo del mar de la costa de Cancún, donde pueden ser observadas libremente por los espectadores. Obviamente, estos espectadores no son tan numerosos como los que visitan la National Gallery de Londres, los visitantes de este museo tienen que realizar el esfuerzo de bucear hasta donde se hallan las esculturas, pero a cambio son recompensados con una experiencia única e irrepetible. Una experiencia que es el resultado de la combinación de la bruma, el sonido quebrado, la flora, la fauna, los colores y la luz submarinas, y unas estatuas de cemento que representan seres humanos en actitudes sorprendentemente ajenas al entorno que las rodea. Buena parte del impacto estético de estas esculturas radica, precisamente, en el contraste que se establece entre lo que representan y el entorno que las rodea.

Aunque el cemento empleado por De Cayres Taylor está elegido para resistir el máximo tiempo posible el agresivo ambiente submarino, las estatuas se alteran con rapidez al ser recubiertas por algas y otros vegetales. El deterioro químico y biológico de las obras es, por lo tanto, inevitable, ya que el fondo del mar no es el mejor lugar para garantizar la conservación de unas estatuas.

No obstante, las obras siguen allí, en un medio claramente hostil. Nadie se ha planteado extraerlas de ese entorno tan agresivo para mejorar las condiciones de conservación. Esto ocurre porque el contexto de la obra —los peces, la luz difusa, la bruma permanente, los colores fríos, las partículas en suspensión— se contempla como una característica muy valiosa, una característica que debe ser conservada aun a costa de otras, como su integridad material, su aspecto original o su conservación a largo plazo.

Las obras de De Cayres Taylor son realistas. Las figuras están representadas con todas sus arrugas, con sus cicatrices, con sus defectos, con su obesidad o su delgadez, y son lo opuesto a la perfección de las esculturas clásicas o a la impoluta geometría de su arquitectura. Su belleza es radicalmente distinta a la de la obra que constituye nuestro siguiente ejemplo: el altar de Pérgamo.

Este sitio fue construido en el siglo II antes de Cristo, durante el reinado del rey Eumenes II, el legendario inventor del pergamino, en la acrópolis de la ciudad que lleva su nombre. El altar era un vasto edificio religioso, cuya planta era un cuadrado de aproximadamente treinta y cinco metros de lado. La entrada principal estaba dominada por una ancha escalinata de unos veinte por quince metros. Las paredes exteriores estaban ricamente decoradas con unos altorrelieves que representaban la gigantomaquia, la batalla mítica entre los dioses griegos y los gigantes. El perímetro del edificio estaba definido por una elegante columnata, en el centro de la cual se encontraba el recinto en el que se encendía el fuego sagrado.

La acrópolis de Pérgamo, como es habitual, se hallaba en una colina desde la que se dominaba el paisaje del contorno. El altar no estaba aislado, sino que formaba parte de un conjunto de edificios religiosos que incluían, por ejemplo, un templo de Atenea o un augusteo, además de una serie de escaleras, murallas y puertas. El altar, como el resto de la Acrópolis, era un lugar de celebraciones y eventos especiales. Bajo el sol cálido del mediterráneo oriental, esta bellísima construcción debió de haber ofrecido una imagen imponente, comparable a la que aún hoy ofrece el Partenón en la acrópolis de Atenas.

Sin embargo, este monumento fue objeto de una excavación científica a finales del siglo XIX. Entre 1878 y 1886, el arqueólogo alemán Carl Humann localizó y extrajo los restos de los frisos, las columnas y otras partes del edificio, y determinó, además, su ubicación y forma exactas. El acuerdo de las tareas realizadas con el gobierno turco autorizaba a los expedicionarios para trasladar, a Alemania, cualquier resto que se considerase oportuno, por lo que los restos del altar, al igual que los del templo Atenea, fueron transportados a Berlín.

Para albergar estas obras, se construyó, en la Museuminsel de Berlín (la ‘isla de los museos’), un edificio destinado principalmente a albergar el altar de Pérgamo. El pabellón se erigió en 1901, pero nunca resultó adecuado. Puesto que, además, tampoco reunía las suficientes garantías de estabilidad, se derruyó muy poco después, en 1909. Para sustituirlo, se levantó una nueva edificación, mucho más grande, que se inauguró en 1930. En ella se conserva, en la actualidad, el reconstruido altar de Pérgamo. Se albergan, también, otras piezas arqueológicas de origen diverso, pero la importancia de los restos de la acrópolis de Pérgamo, y sobre todo los del altar, era tan grande que los berlineses lo llamaron, y siguen llamándolo, el Pergamonmuseum.

La sala principal del Pergamonmuseum es algo parecido a un gran hangar en el cual se ha reconstruido la mitad delantera del altar original, que incluye la monumental escalinata y buena parte de los restos de la gigantomaquia. Está pegada a una de las paredes de la sala, pero la porción posterior no existe. Por así decirlo, el altar, que antes era un edificio que dominaba la cima de una colina en el mediterráneo oriental, se ha visto reducido a su sección anterior, que parece surgir de una pared en el interior de una sala cerrada en el corazón de Alemania. El edificio, por lo tanto, se conserva en un contexto que es radicalmente distinto de aquel original. En este caso, el entorno ha sido considerado completamente prescindible (figura 9).

La comparación entre el altar de Pérgamo y las estatuas del MUSA demuestra que el paisaje propio de una obra puede ser considerado una característica valiosa en unos casos y sacrificable, en otros. Se debe insistir, además, en que ello no depende de ningún criterio objetivo. No hay ninguna característica “relativa a fenómenos factuales externos, y no a pensamientos o sentimientos”, que justifiquen el valor que, en un caso u otro, se otorga al escenario de la obra. No hay nada en la composición del mármol

5 "[*Felt Suit*] retains an essence of its original *raison d'être* but no longer functions as intended" (Rachel Barker y Alison Bracker, "Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys", en *Tate Papers. Tate's Online Research Journal* (Disponible en: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7404>)).

del altar, o en su grado de cristalización, o en su color o su densidad, que haga pensar que su ámbito es menos importante que el de otros materiales. Y tampoco hay ningún rasgo objetivo que haga pensar que el cemento marino de las estatuas de De Cayre Taylor deba ser mantenido en su contexto original. Si en ambos casos se han usado criterios opuestos es por razones de distinta naturaleza, mientras que en un caso ha prevalecido un cierto orgullo seudocolonial, o la comodidad de los espectadores occidentales; en el otro caso, ha prevalecido el gozo estético que proporciona el espacio original de la obra. Pero ninguna de estas razones es inherente al objeto. Por el contrario, el gozo estético, el orgullo o la comodidad son inherentes a los sujetos, son razones de naturaleza subjetiva.

La intención del creador

Alemania tiene, ciertamente, muchos motivos de orgullo en el ámbito de lo artístico. Joseph Beuys, por ejemplo, fue uno de los autores más destacados —y provocativos— de la segunda mitad del siglo XX. Entre las obras de arte que nos ha dejado, se incluyen salas enteras de museo, enanitos de jardín y trajes de vestir. Una de estas piezas, *Felt Suit* ("Traje de fieltro"), producida en 1970, fue adquirida, en 1981, por la Tate Gallery de Londres. Este *Traje de fieltro* fue debidamente almacenado, hasta que en 1989 se decidió su exhibición. Sin embargo, cuando los técnicos fueron a sacar la vestimenta de su contenedor de conservación, descubrieron que esta había sido gravemente dañada por polillas; como es habitual en estos casos, la tela presentaba numerosas perforaciones que, por desgracia, eran claramente visibles.

Restaurar estos orificios era técnicamente inviable, y el propio Beuys había muerto en 1986, de modo que no se le podía consultar sobre la conveniencia o no de exponer la pieza en aquel estado. Las opciones eran exponer el traje tal y como estaba o sencillamente darlo por perdido.

La decisión final fue considerar la obra destruida; en la actualidad, sus restos se conservan sin que esté permitida su exhibición en la propia Tate o en cualquier otro lugar. Alison Bracker y Rachel Barker, quienes han investigado este caso, explican así la razón para esta medida: "*Felt Suit* mantiene una esencia de su *raison d'être* original, pero ya no funciona como se pretendía".⁵ En resumen, como se pensaba que la pieza ya no respondía a la intención de su creador, su exhibición se descartó para siempre. El criterio fundamental de esta disposición fue, por lo tanto, el respeto de la voluntad del creador de la obra.

Y sin embargo, este criterio puede variar muy notablemente. La universidad donde trabaja el autor de este artículo es de fundación relativamente reciente —comenzó a funcionar en 1968—, y sus centros, con la excepción singular de la facultad de Bellas Artes, acogen titulaciones de disciplinas técnicas. En algunos de sus múltiples espacios ajardinados, se

6 "What might our reaction be to someone who responded to an earlier (original?) meaning of Giovanni Bellini's *Madonna of the Meadows* in London's National Gallery by kneeling with their rosary before it?". D. E. Cosgrove. "Should we take it all so seriously? Culture, conservation, and meaning in the contemporary world", en W. E. Krumbain, P. Brimblecombe, D. E. Cosgrove, and S. Staniforth (eds.): *Durability and Change. The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage*. Chichester, John Wiley and Sons, 1994, pp. 259-266.

hallan expuestos diversos ejemplos de maquinaria antigua. Estos aparatos se usan en ocasiones con fines docentes, pero, la mayor parte del tiempo, permanecen, en medio del césped, expuestos de manera parecida a las esculturas artísticas que salpican el resto del campus.

Una de estas máquinas, quizá la más popular entre los estudiantes, es una locomotora a vapor, la Mikado 141F, que mide cerca de quince metros en total, y se mantiene cuidadosamente pintada en negro y rojo, lo que evita su oxidación o el deterioro propio de la intemperie. Está colocada sobre un pequeño tramo de vía dispuesta en diagonal en un pequeño parche cuadrado de césped (la vía mide un poco más que la locomotora, y sobresale aproximadamente un metro por cada extremo) (figura 10).

Si se observa esta locomotora, es lícito preguntarse si sus creadores—sus constructores, o quizá sobre todo su diseñador— la hicieron realidad con la intención de que estuviera perfectamente quieta y sin vagones sobre un tramo de vía de poco más de quince metros. La pregunta, por supuesto, es retórica porque la respuesta es evidente: su creador no la concibió para que permaneciera continuamente inmóvil en un brevísimo tramo de vía, sino para que se desplazase a cierta velocidad mientras tirase de pesados vagones de carga o pasajeros. Este objeto, por lo tanto, se conserva en unas condiciones totalmente ajenas a las intenciones con las que fue creada, intenciones que han sido y siguen siendo rigurosamente ignoradas.

Quizá, podría objetarse que nuestro argumento mezcla dos tipos de obras: una obra de arte, *Felt Suit*, y una obra de ingeniería, la Mikado 141F. Sin embargo, esta crítica no sería del todo justa. D. E. Cosgrove ha escrito una réplica tan breve y contundente que no nos resistimos a incluirla aquí: "¿Cuál sería nuestra reacción ante alguien que respondiera a un sentido más antiguo (¿original?) de la *Madonna del prado* de Gioavanni Bellini, en la National Gallery de Londres, arrodillándose ante ella con un rosario?"⁶

En efecto, muchas obras de arte han sido creadas para ser expuestas y contempladas de manera muy distinta a como son expuestas y contempladas en los museos, donde las obras son colocadas una al lado de otra, yuxtapuestas según criterios históricos o de otro tipo, pero muy a menudo, diferentes o, incluso, opuestos a la intención con que fueron creadas. Y de hecho, en los museos contemporáneos, las obras se iluminan con fuentes de luz que poco o nada tienen que ver con las originales, y que, por ello, condicionan la manera de ver cada pieza. Al mismo tiempo, la contemplación en los museos supone una mirada que dista mucho, por ejemplo, de acuerdo con la sugerencia de Cosgrove, de la devoción con la que se esperaba que fueran observadas la mayor parte de las piezas religiosas que hoy yublen los museos de medio mundo.

De igual modo, ¿se respeta la voluntad del creador de un sarcófago egipcio cuando este se muestra abierto y vacío en medio de una amplia sala bien iluminada?, ¿o la voluntad del creador de un casco militar medieval cuando este se expone sobre un soporte de madera en el interior de una vitrina (figura 11)? ¿Se respeta la intención del autor de una estatua clásica

de un dios romano cuando se exhibe, sin brazos o sin cabeza, junto a un extintor de emergencia? No, la voluntad del creador, tanto si es artista como si no, se ignora rutinariamente, y se hace cada vez que se considera necesario sin ningún tipo de reparo.

En definitiva, la voluntad del creador es una consideración que a veces se acata y a veces se omite por completo. Y de nuevo, ningún rasgo objetivo, ningún rasgo inherente al objeto, justifica este tipo de decisiones.

La materia

El 26 de septiembre de 1997, una serie de temblores de tierra sacudieron el norte de Italia. La sacudida más fuerte se produjo mientras varios monjes y expertos estaban examinando los daños causados por los terremotos anteriores en la basílica de San Francisco, en Asís. Los resultados fueron tremendos: buena parte del techo de la bóveda se hundió, mató a cuatro personas y produjo varios heridos. Además de las terribles pérdidas humanas, se produjo también un grave daño cultural, porque los plementos de la basílica habían sido pintados por artistas de la talla de Giotto o Cimabue.

Como se puede imaginar, lo que queda de una pintura mural que cae entre ladrillos destrozados desde unos quince metros de altura son fragmentos minúsculos, esparcidos entre un montón de cascotes, polvo y pedazos de barro cocido, argamasa y revoque, buena parte de ellos convertidos en polvo, un material imposible de reconocer o recuperar, mezclado con un enorme montón de escombros.

Podría pensarse que las pinturas se habían perdido irremisiblemente, pero las autoridades italianas no se resignaron a ello y decidieron intentar su restauración. El reto era tan colosal que el taller que se organizó *in situ* fue llamado *il cantiere dell'utopia*. La restauración duró varios años y contó con la colaboración de voluntarios de muchos países. El proceso comenzó con la localización de tantas piezas de la pintura como fuera posible. Los escombros fueron examinados en busca de aquellos fragmentos que contuvieran un resto reconocible de la superficie de la pintura. Una vez dispuestos, se intentó encontrar su sitio original con la ayuda de fotografías detalladas del techo antes del desastre. Los fragmentos que se pudieron ubicar fueron adheridos sobre unas reproducciones de las pinturas a tamaño natural montadas sobre unos paneles rígidos y ligeros. Por último, estos paneles fueron fijados en los plementos de la bóveda, debidamente reconstruidos.

La restauración puede considerarse exitosa desde cierto punto de vista, pero sin embargo no produjo resultados perfectos. Una parte muy importante de la superficie pictórica no pudo ser recuperada, ya que los paneles estaban llenos de huecos e irregularidades. Por otro lado, los trozos que pudieron ser localizados a menudo habían perdido parte de sus aristas, con lo cual, las pinturas restauradas ofrecían un aspecto fragmentario y

agrietado. Además, los pedazos de pintura recuperados estaban adheridos al revoque, lo que les confería un volumen que los hacía sobresalir sobre las fotografías a las que habían sido adheridos, destacando sobre los faltantes y produciendo un efecto similar al de una piel de cocodrilo.

No obstante, aunque el aspecto de la pintura haya cambiado respecto del que tenía antes del derrumbamiento, los responsables de la restauración pueden argumentar que, gracias a este trabajo, lo que el visitante de la basílica puede ahora contemplar de nuevo es, en buena medida, la pintura realizada por el propio Giotto: el auténtico y genuino material de la obra, el material que contiene las pinceladas del autor, la materia original que fue elaborada por el artista, y no una réplica o una imitación (figura 12). Así, se puede decir que, en este caso, la preservación de la materia original de la obra ha sido una consideración primordial, que ha prevalecido aun a costa de un descomunal esfuerzo.

Si la basílica de San Francisco es uno de los iconos de Asís, el ejemplo siguiente también se ha convertido en uno de los iconos más reconocibles de la ciudad alemana de Hanover. Como las pinturas de Asís, la obra de Hanover también contiene pigmentos y aglutinantes, pero no es propiamente una pintura, sino un conjunto de tres esculturas; y no fueron creadas hace seiscientos años ni siquiera hace sesenta años, sino en 1974. Estas esculturas son las *nana*, que Niki de Saint Phalle creó para el *Leibnizufer*, un paseo junto al río Leine. Las *nana*, de Hanover, son tres esculturas de unos cuatro o cinco metros de altura realizadas en resina de poliéster. Sus vivos colores y sus formas divertidas y contundentes contrastan con el entorno urbano de manera sorprendentemente armónica, por lo que, rápidamente, se convirtieron en uno de los elementos más reconocibles de la ciudad. Sin embargo, treinta años después de su instalación, las esculturas, que no estaban especialmente preparadas para resistir a la intemperie, habían sufrido daños causados por la continua exposición al sol, a la lluvia, a la nieve y al frío. Después de todo este tiempo, la pintura estaba descolorida y agrietada, y el poliéster había perdido parte de su resistencia original. Así, en el año 2004 se emprendió su restauración.

La restauración de las *nana* consistió, sencillamente, en producir una réplica de las tres esculturas. Las mismas fueron modeladas de nuevo con una resina más resistente, y después fueron repintadas exactamente como los originales. En 2005, las deterioradas estatuas originales se retiraron y las réplicas fueron colocadas en su lugar (figura 13). Así, las *nana* tienen ahora el aspecto con el que Saint Phalle las creó, pero, en esta restauración, se consideró que la materia original de la obra era prescindible.

Lo que muestran estos dos ejemplos es que la materia original de una obra puede considerarse como un valioso rasgo de la obra o como una característica completamente sacrificable. Pero no existe ningún rasgo, perteneciente o relativo al objeto en sí mismo con independencia de la propia manera de pensar o de sentir, que justifique esa consideración. No existe ninguna característica física o química que confiera al sulfato

7 La expresión de Petzet. El "fetichismo material" consiste en otorgar un valor importante a la materia de la que está compuesto un objeto, por encima de otros factores como por ejemplo su aspecto, las huellas de su historia o su funcionalidad (Herb Stovel. "Authenticity in Canadian conservation practice". Conferencia presentada en el *Interamerican Symposium on Authenticity in the Conservation and Management of the Cultural Heritage* (San Antonio, Marzo de 1996). (Disponible en: <http://www.usicomos.org/symp/archive/1996/docs/stovel-4830>).

o carbonato cálcico de un revoque mayor valor que el de una resina de poliéster. Si algún material se considera más valioso que el otro no es por cuestiones objetivas, sino por cuestiones subjetivas, porque algunos de nosotros le asignamos un valor determinado en función de nuestros gustos o querencias.

Conclusión

El argumento del criterio cambiante es poderoso, pero sencillo. No contiene complejos razonamientos, sino tan solo una mirada moderadamente crítica hacia la realidad. Y lo que el argumento del criterio cambiante pone de relieve es que los criterios más importantes en la toma de decisiones en conservación y restauración no son objetivos. No se basan en rasgos inherentes al objeto o en características ajenas al observador que se puedan cuantificar. Por el contrario, este proceso de toma de decisiones se basa en criterios esencialmente subjetivos, en criterios que dependen del esquema de valores de las personas. Así, en unos casos se pueden valorar las huellas de la historia, porque recuerdan una gesta heroica que no se quiere olvidar, mientras que en otro caso se puede preferir su eliminación, porque estropea la hermosa vista de una obra de arte deliciosa; se puede preferir que una obra se deteriore en su contexto original si el conjunto parece suficientemente hermoso, pero se puede también preferir que una obra sea conservada fragmentariamente en un entorno radicalmente distinto al original si esto lo hace más accesible para los espectadores; se puede considerar que la voluntad del creador es suficiente para retirar una obra de la circulación, mientras que en otras ocasiones su voluntad se ignora de manera rutinaria; se pueden hacer esfuerzos enormes para conservar la materia original de una obra, pero se puede también considerar que la materia es tan poco importante como para sacrificarla por completo. Y en todos estos casos, las razones que justifican unas u otras acciones son de tipo subjetivo. Los cambios de criterio, que afectan a aspectos fundamentales del proceso de restauración, no se explican por ningún juicio objetivo, sino por factores claramente humanos, y a veces, quizá, *demasiado humanos*: el placer estético, el patriotismo, el "fetichismo material",⁷ la comodidad, etc.

Para algunos, la falta de objetividad quizá sea una mala noticia, pero, en realidad, solo así tiene sentido la restauración. Las apelaciones a una restauración "científica" u "objetiva" no pueden alterar la naturaleza radical y esencialmente subjetiva de una actividad que se hace para satisfacer necesidades inmateriales —o "espirituales", si así se prefiere— de los sujetos. Es cierto que los criterios objetivos sirven, y sirven bien, para informar al restaurador, o para ayudarlo a tomar decisiones técnicas (como por ejemplo para seleccionar el adhesivo más eficiente, para formular un consolidante más duradero, o para establecer el mejor sistema de iluminación); pero las decisiones más importantes (qué cosas se van a restaurar,

para qué se van a restaurar, y qué esfuerzos se deben hacer para ello) son de otra naturaleza. Para tomar este tipo de decisiones, usamos, sobre todo, criterios subjetivos. Criterios, que, afortunadamente, podemos cambiar para adaptarlos a los sujetos, para adaptarlos a las necesidades de aquellos para quienes se hace la restauración.

Resumen

La objetividad es una propiedad que poseen aquellos juicios que se basan en rasgos y características inherentes al objeto, mientras que aquellos que se apoyan en preferencias del sujeto observador son juicios subjetivos. La restauración suele describirse como una actividad objetiva, o al menos como una actividad que aspira a alcanzar la objetividad, y en la que la subjetividad se considera no deseable. Sin embargo, la simple observación crítica de diversos casos de conservación y restauración nos puede demostrar que los criterios que guían estas actuaciones se modifican enormemente sin que ningún rasgo objetivo justifique estas variaciones. Para desarrollar lo que hemos dado en llamar “el argumento del criterio cambiante” hemos examinado ocho casos distintos, en los que se ha observado cómo se han preservado el aspecto, la materia, el contexto y la intención del creador. La conclusión es que, en efecto, en conservación y restauración los criterios más importantes se mudan radicalmente –y que no hay ningún rasgo objetivo que lo justifique–, porque de hecho estos criterios son de naturaleza esencialmente subjetiva.

Palabras clave: subjetividad, conservación, restauración, criterios

Abstract

Objectivity is a property that has those judgments that are based on features and characteristics inherent to the object while those who rely on the observing subject preferences are subjective judgments. The restoration is often described as an objective activity, or at least as an activity that aims to achieve objectivity, and where subjectivity is considered undesirable. However, the simple critical observation of several cases of conservation and restoration can show us that the criteria which guide these actions are greatly modified while no objective attribute justifies these variations. To develop what we call ‘the changing criteria argument’ we looked at eight different cases in which it has been observed how the appearance, the materiality, the context and the intent of the creator were preserved. In fact, the conclusion is that, the most important criteria in conservation and restoration shift radically –and that there is no objective feature that justifies it because these criteria are essentially subjective.

Key words: subjectivity, conservation, restoration, criteria

Recibido: 29 de octubre de 2012

Aprobado: 15 de diciembre de 2012

OTROS ARTÍCULOS



Apuntes para una hipótesis sobre la pintura colonial sudamericana

Héctor H. Schenone

La historiografía alcanzó resultados de amplio consenso a la hora de precisar los rasgos generales de la evolución de la pintura europea desde el Renacimiento hasta el Neoclasicismo. El despliegue de todas las posibilidades de una *poiesis* centrada en la búsqueda de la mimesis es uno de aquellos caracteres sobre los que existe un acuerdo sólido y fuerte entre los historiadores. Respecto del desarrollo del arte producido en la Sudamérica colonial desde 1540 hasta 1810, en cambio, las coincidencias de los investigadores resultan más débiles y parecerían ceñirse a la noción, todavía vaga, de un trasplante de los estilos y sistemas estéticos europeos en el Nuevo Mundo. A pesar de los esfuerzos realizados para conjurarlas o superarlas, las ideas de un cierto retraso cronológico de lo americano y de la existencia de una mera operación de copia no han dejado de presentarse una y otra vez, ora de manera explícita, ora enmascaradas o refractadas por las teorías antropológicas de la aculturación, de las hegemonías y resistencias, de los miserabilismos y populismos culturales.

La sensación de que los historiadores del arte colonial sudamericano nos encontramos en un callejón conceptual sin salida me ha llevado a ensayar, en los últimos años, un camino que juzgo radical. Se trata de realizar un examen minucioso y comparativo de aquellas dos series de objetos y fenómenos estéticos en la larga duración, es decir, por un lado, las obras y los procedimientos de la pintura europea moderna a partir del siglo XVI hasta el año 1800; por el otro, sus equivalentes de la pintura colonial en el

1 Ernst H. Gombrich. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*. Torino, Einaudi, [1959] 1963, pp. 181-217 y 242-349. Idem. *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*. Torino, Einaudi, [1963] 1971, pp. 3-19.

2 José de Mesa y Teresa Gisbert. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima, Fundación Augusto N. Wiess, Banco Wiese Ltda, 1982, tomo 1, especialmente, pp. 101-110; Santiago Sebastián. *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*. Madrid, Encuentro, 2007, *passim*. Asimismo, la combinatoria frecuente de varias partes en una sola imagen podía abrir paso a una creatividad iconográfica inesperada, según han demostrado las investigaciones de Thomas B. F. Cummins; ver su reciente artículo: "The Indulgent Image: Prints in the New World", en Ilona Katzew (ed.): *Contested Visions in the Spanish Colonial World*. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2011, pp. 203-225.

3 Agustina Rodríguez Romero. "Imágenes en tránsito: Circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVIII", en Marisa Bal-dasarre y Silvia Dolinko: *Travesías de la imagen, Historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires, CAIA/EDUNTREF, 2012, en prensa. Agradezco especialmente a la autora, quien me proveyó de una copia de este revelador trabajo. Subrayo especialmente el apartado "Ediciones y reediciones francesas", donde se encuentran los datos a los que aquí me refiero.

gran espacio andino del continente sudamericano. Entiendo que, si bien es posible trazar un contrapunto entre las obras, cuyos conjuntos presentan densidades equiparables en una y otra secuencia, al ocuparnos de los métodos pictóricos, es muy poco lo que sabemos de la operatoria en los talleres coloniales. Tal vez, el análisis simultáneo de las series de objetos concretos y su comparación me permitan extraer algunas conclusiones generales sobre los caracteres históricos diferenciales de la pintura sudamericana y enunciar, al mismo tiempo, una o más hipótesis acerca de sus procedimientos y formas del trabajo artístico (figura 14).

Me explico. La pintura europea convirtió al artista en un intérprete individual del campo de la realidad, para ejercer la mimesis y realizar indagaciones, siempre originales, sobre cómo construir la ilusión de la tridimensionalidad, otorgar relieve a los cuerpos, proporcionar las figuras según la representación deseada de las pasiones del ánimo, explorar las modulaciones complejas del color y de la luz.¹ Entretanto, el pintor andino basó buena parte de su trabajo en la reproducción total o parcial de escenas provistas por los grabados religiosos y profanos, que se producían en los talleres europeos –fundamentalmente, en la Flandes católica, en Italia o en Francia, en menor medida–. Insistimos en lo de reproducción "parcial" pues, en muchas ocasiones, el artista sudamericano tomaba partes de diferentes grabados y componía con ellos una suerte de mosaico o *patchwork*, que daba lugar a una imagen heterogénea, donde se acentuaban los rasgos que enseguida describiremos.² Claro está, se trataba de una traslación de figuras, objetos, arquitecturas o paisajes, que consistía en dibujar lo visto en la superficie del grabado y, muy a menudo, adaptarlo a un cuadro de mayor tamaño, es decir, replicarlo en una escala superior a la de la lámina llegada de Europa.

Desconocemos el método preciso aplicado, en los talleres andinos, para producir el transporte de las imágenes desde el grabado hasta la pintura. Nada nos dicen las fuentes escritas encontradas hasta ahora. Han fallado, asimismo, los intentos de descubrir delineaciones subyacentes en las capas pictóricas, que permitan sostener la tesis, simple y *ad unguem*, de que se cuadrículaban las ilustraciones y las bases de preparación de los cuadros según una relación estricta de correspondencia entre las unidades de cada esquema. El hecho de que, en buena cantidad de obras coloniales, las escenas se muestren invertidas en el sentido horizontal respecto de sus equivalentes en los grabados de origen ha llevado a plantear el posible uso de algún dispositivo de reproducción mediante espejos, por ejemplo, la cámara oscura. Acerca de este asunto, se ha demostrado, últimamente, que, en varios casos, las pinturas transfirieron las imágenes a partir de estampas francesas, en las cuales se habían copiado ya invertidos los cuadros de grabados flamencos anteriores.³ A pesar de nuestra ignorancia, hay, no obstante, algo que es seguro: el procedimiento de transporte iconográfico implicaba siempre una observación y, luego, una reconstrucción en superficie de la imagen del modelo, mientras que, en la práctica original y

4 Svetlana Alpers. *The Vexations of Art. Velázquez and others*. New Haven y London, Yale University Press, 2005, pp. 135-180.

5 Hans Belting. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago, University of Chicago Press, 1997.

corriente de los artistas europeos, quienes, mediante la superposición de formas y esquemas desde adentro hacia fuera, organizaban por capas el ámbito ilusorio de la pintura (figura 15).

Los europeos partían de los armazones anatómicos y proporcionales de las figuras humanas, para luego vestir las y dotarlas de movimientos y expresiones, o bien representaban los espacios sobre la base de los principios de la perspectiva y marcaban el horizonte, el punto de vista, las fugas de los objetos regulares, como los prismas de los edificios y las deformaciones ópticas de las semiesferas de sus cúpulas. Vale decir que, mientras los sudamericanos se esforzaban por replicar los detalles de una superficie a otra, los europeos, aun cuando pudieran inspirarse en grabados para sus composiciones —el caso de *Las hilanderas*, de Velázquez, ha sido muy bien estudiado en tal sentido—,⁴ realizaban todos los automatismos, aprendidos en sus talleres, escuelas y academias, que identificaban la tarea de representar con el despliegue de una arquitectura desde el interior de las formas y los espacios hacia el afuera de sus apariencias. Ruego que no se piense esta diferencia en los términos de una superioridad estética o superioridad de la práctica artística, sino solo en los términos de la disparidad cultural que implica, por un lado, en América, poner el arte al servicio de la educación religiosa de las masas de criollos e indígenas y, por el otro, en Europa y quizás en la sociedad mexicana de los siglos XVII y XVIII, concebir el arte como un campo progresivamente autónomo del trabajo humano, cuyos actores se hacen conscientes del valor cognitivo y, al mismo tiempo, emocional, contenido en sus obras y propuesto a la sociedad que las produce, goza o contempla.⁵ Nótese que, en ninguna de las series mayores de las que esta reflexión ha partido, pensamos en términos de copia pura y simple cuando nos referimos al vínculo entre las pinturas de gran porte y los grabados generadores. Por una u otra vía, ora a partir de la repetición de los procedimientos inmanentes del dibujo preparatorio y constructivo, ora mediante la atención exclusivamente aplicada al reconocimiento de formas y figuras en el plano de la pintura, se trata siempre de apropiaciones creativas que introducen modificaciones significantes y emocionales en las imágenes ubicadas en el punto inicial de toda la operación artística.

De todas maneras, ¿cuáles son los efectos perceptivos y estéticos del *modus operandi* de los pintores andinos en la época colonial? En primer lugar, por más esfuerzos empleados para ser fieles al original —máxime cuando este es una imagen en blanco y negro, que excluye de por sí cualquier papel del color en el plano de la integración y de la fuerza miméticas—, el transporte en superficie genera un aplanamiento de las figuras y un achatamiento de la profundidad representada, rasgos que los recursos eventuales del claroscuro y de la perspectiva aérea no alcanzan a modificar en el momento de la aplicación de los colores. Pues, bastan un desplazamiento pequeño en las posiciones, un desvío menor en los escorzos de los personajes, una alteración de las distancias entre figuras, todos cambios que solo responden a las dificultades implícitas en cualquier copia que

6 Gabriela Siracusano. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI- XVIII*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

7 Thomas Cummins. "Imitación e invención en el barroco peruano", en A.A.VV.: *El Barroco Peruano 2*. Lima, Banco de Crédito, 2003, pp. 27-59. Cummins desautoriza, con acierto, el uso de la categoría "pintura barroca española" como una herramienta explicativa a la hora de caracterizar la producción artística de la América andina colonial.

8 Anónimo cusqueño, *Procesión del Corpus*, c. 1680, Cusco, Museo de Arte Religioso. Melchor Pérez Holguín (atrib.), *Ingreso del virrey Morcillo a Potosí*, 1718, Madrid, Museo de América.

no haya tenido en cuenta los procesos profundos de construcción de una imagen ilusoria. Tales modificaciones son suficientes para diluir los efectos perceptivos tridimensionales. El protagonismo de la superficie sobre la cual el artista ha proyectado sus desvelos domina, entonces, el panorama. He aquí que los ojos recorren el cuadro y registran las informaciones de la imagen ciñéndose a las dos dimensiones del plano, lo que permite alcanzar, con claridad e intensidad comunicativas, los fines didácticos y religiosos de la representación. Las referencias a la profundidad, al relieve, a la construcción embrionaria de las formas son las mínimas indispensables para contar la historia y, al mismo tiempo, no distraen la captación visual de un mensaje que se desenvuelve como un relato en el tiempo sobre un soporte plano (figura 16).

Se ha destacado, con acierto, que la introducción del color implica, en la labor de los artistas andinos, grados de libertad artística y simbólica impensables en el dibujo y la composición de las escenas.⁶ Además, la independencia del color respecto de las escasas inferencias espaciales que pudieran producir las señales dispersas y desarticuladas de una profundidad –recuérdese que, en la pintura sudamericana colonial, se hicieron a un lado las estructuras interiores de la imagen que los artistas europeos armaban con la destreza que les otorgaba su entrenamiento en los automatismos de todas las modalidades de la perspectiva, de las proporciones, del claroscuro y de las modulaciones cromáticas–, aquella autonomía reforzaba la importancia plástica de la superficie en cuanto tal y volvía a imponer una visión de barrido del plano en busca de datos, impresiones y acentos emotivos, como los efectos de deslumbramiento, terror y maravilla, que aseguraban la captación intelectual y pasional de los mensajes religiosos o políticos. En tal sentido, la hipótesis aquí esbozada se concilia con la *petitio principii* que exhorta a analizar la producción pictórica andina en términos generativos y no exclusivamente derivativos de los modelos europeos coetáneos.⁷ Tampoco descartamos en absoluto una capacidad casi militante de invención figurativa en ese horizonte artístico, según lo prueban las series de arcángeles arcabuceros y los retratos celebratorios de los incas, pero insistimos en el hecho de que la matriz de la práctica material y simbólica de la pintura colonial tiende a descansar casi siempre en el valor supremo de una resolución en superficie de la obra.

Según creo, las representaciones de paisajes urbanos reales, sobre todo, las visiones del Cusco, en tanto gran marco de procesiones, festejos y entradas de grandes magistrados, o bien los aspectos de la ciudad que muestran detalles de sus edificios religiosos vinculados a la historia que se narra visualmente en los primeros planos, se acomodan bien a estas ideas generales sobre la estética de la pintura andina en clave histórica. Porque, en el primer caso, al mostrarse una secuencia de fachadas magníficas y engalanadas, los signos de la tridimensionalidad de los edificios son mínimos,⁸ mientras que, en el segundo, si acaso resulta visible la fuga de los lados de la cara lateral de una iglesia o convento, la convergencia

9 Basilio Pacheco. *Entierro de san Agustín*, c. 1745, Lima, convento de San Agustín. Los cuadros que Isidro Francisco de Moncada pintó entre 1760 y 1770 para la iglesia de Azángaro cerca de Puno; ver Mesa-Gisbert, *op.cit.*, tomo 1, pp. 202-203.

10 AA.VV. *Tarea de diez años*. Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2000.

así producida no es sino una convención al no ir acompañada de otros haces de líneas en fuga ni mucho menos determinar puntos o centros de gravedad para la observación comprensiva del cuadro. Lo que se cuenta e importa, en cuanto contenido significativo y emocional de la obra, sigue transcurriendo en un itinerario visual, que se desarrolla sobre la superficie pictórica.⁹

No obstante, hay también excepciones magníficas, como la *Vista de Potosí desde lo alto* en el Museo Colonial universitario de Sucre. Quizás, algún grabado de una ciudad europea captada desde un *bird's eye* haya inspirado el cuadro potosino, pero resulta imposible que haya habido una copia o una transposición de la planta urbana en perspectiva. Las plazas y edificios de la Potosí del siglo XVIII aparecen ubicados con tal precisión, sus dimensiones y relaciones espaciales se corresponden a tal punto con las realmente percibidas. Todo da la sensación de que fuera posible sobrevolar el territorio, de lo cual, se deduce la idea de un dibujo previo y calculado a partir de operaciones proyectivas. Tal vez, un estudio radiográfico, estratigráfico y de reflectografía infrarroja –si tuviéramos la buena fortuna de que el cuadro hubiese sido pintado sobre una base de preparación blanca– nos revelaría la existencia de un diseño preliminar y, por tanto, de una obra de la pintura sudamericana que trascendiese el trabajo en superficie, colocado en el núcleo de nuestra hipótesis. Esta conjetura muestra que la indagación físico-química de los cuadros producidos en los talleres andinos coloniales sería un camino privilegiado para someter a prueba, verificar y enriquecer o desechar la idea general que acabo de exponer. El Instituto TAREA y sus investigadores ya abrieron promisoriamente esa vía.¹⁰

Apostilla

José E. Burucúa

Universidad Nacional de San Martín

Las ideas expuestas hasta aquí me permiten volver a una antigua reflexión sobre el devenir de la mimesis en Europa. Al representar la historia de la religión cristiana, base fundamental de las creencias y de la espiritualidad medieval, o la historia política del mundo antiguo y de los siglos del feudalismo clásico, la pintura europea procuró, hasta bien entrado el siglo XIV, hacer visible lo invisible, como en los rostros de Cristo, María y los santos, sus cuerpos, sus acciones exteriores e íntimas, sus manifestaciones pasadas y futuras, las figuras de los héroes míticos de todas las épicas conocidas, los emperadores paganos y cristianos, los conflictos humanos desde la guerra de Troya hasta las cruzadas. Ya con Giotto y Simone Martini, pero definitivamente con la primera generación de artistas toscanos del siglo XV, bajo la influencia de las investigaciones perspectivas de Brunelleschi y Alberti, el arte de pintar se volcó a la tarea de hacer visible lo visible, es decir, de representar el mundo

11 Svetlana Alpers. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Hermann Blume, [1983] 1987. Michael Baxandall. *Las sombras y el Siglo de las Luces*. Madrid, La Balsa de la Medusa-Visor, [1985] 1997. Jhon Berger, Sven Blomberg, Chris Fox, Michael Dibb y Richard Hollis. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, [1972] 1974.

12 Leon Battista Alberti. *De pictura*, ed. por Cecil Greyson. Bari, Laterza, [1435] 1980, p. 14.

13 Cennino Cennini. *Il Libro dell'Arte o Trattato della Pintura*, ed. por Gaetano y Carlo Milanesi. Firenze, Felice Le Monnier, [1437] 1859, pp. 1-2.

sobre la base de un conocimiento cada vez más preciso de los mecanismos mediante los cuales nuestros ojos ven los perfiles de las cosas, sus medidas, sus relieves, las relaciones espaciales entre ellas y el todo, los colores de las figuras, los objetos, el agua y el aire, la luz solar y sideral, que se difunde en la atmósfera, la luz puntual, dirigida y artificial de los focos inventados por los hombres. Es muy probable que, cada una de esas operaciones, cuyo despliegue llevó los cinco siglos que van del Renacimiento florentino al Impresionismo francés, hayan permitido a nuestros antepasados en Occidente descubrir precisamente qué y cómo se ven el volumen de los sólidos y sus proporciones, el espacio continente y vacío, el horizonte y el paisaje, los detalles de una vida en la cara de varones y mujeres, los esplendores efímeros de los enseres, de las flores y frutos, de los productos de la caza y la pesca, la variedad cromática y las texturas en la apariencia de las plantas, los animales o las cosas que fabricamos.¹¹ En el *De pictura*, Alberti escribió: “De las cosas que no podemos ver, nadie niega que no corresponden al pintor. Sólo estudia el pintor imitar lo que se ve”.¹²

Claro que el campo inmenso del hacer visible lo visible no precipitó el olvido del hacer visible lo invisible. Los propósitos de uno y otro se entretujieron de modo que lo invisible pudo cobrar una inmediatez para los sentidos que, solo en la civilización pagana antigua y debido al antropomorfismo de sus dioses, aquel había alcanzado. Lo invisible de la historia de Cristo y sus santos, de los héroes y los mitos, de las gestas políticas y los dramas colectivos adquirieron una verosimilitud asombrosa, que acercó esos hechos a la experiencia común de los observadores. En 1437, dos años después de la edición manuscrita del *De pictura*, Cennino Cennini escribió en el capítulo 1 de su *Libro del arte*: “(...) he aquí un arte que se llama pintura, para la que conviene tener fantasía y habilidad de mano, con el fin de encontrar cosas no vistas (representadas bajo el aspecto de naturales), y detenerlas con la mano pretendiendo mostrar que lo que no es, sea”.¹³

A partir de finales del siglo XVIII, secularizada la cultura europea, el hacer visible lo visible determinó la destreza requerida para hacer visible lo invisible de los sueños, las pesadillas, las ilusiones eróticas y escatológicas, que irrumpieron en el área de la contemplación estética con un poder de persuasión y convicción acerca de su realidad nunca verificado hasta entonces. La revolución artística de comienzos del siglo XX consideró agotada la empresa de la visibilidad de lo visible y, sin inocencia alguna, retomó con fuerza y creatividad inusitadas, en esferas de significado que ya nada parecían tener en común con el arte cristiano medieval, el trabajo de hacer visible lo invisible, físico y radical del universo y del sujeto humano. El 1 de diciembre de 1917, Ernst Ludwig Kirchner escribió en una carta dirigida a E. Griesebach: “El gran misterio que se oculta detrás de todos los procesos y cosas del mundo que nos rodea se hace muchas veces visible o sensible, a modo de esquema (...) puedo pintar un retrato que, por muy

14 Walter Hess. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1967, p. 72.

cercano que esté [al modelo], es una perfrasis del gran secreto; no presenta la personalidad individual, sino un trozo de la espiritualidad o sentimiento que flotan en el mundo”.¹⁴

Entiendo que, en los términos así expuestos, la pintura sudamericana colonial puede ser analizada como una prolongación poderosa del predominio y la supremacía del hacer visible lo invisible en el Nuevo Mundo, en los siglos que van desde la incorporación de sus pueblos trasplantados y autóctonos hasta las constelaciones culturales que Europa impuso de manera paulatina al resto del globo.

Resumen

En este artículo, Schenone presenta los argumentos centrales en pos de una hipótesis general sobre la pintura colonial sudamericana, basada en el análisis de la producción pictórica andina en términos generativos y no exclusivamente derivativos de los modelos europeos. Se formula a partir de un examen minucioso y comparativo de las obras y el procedimiento de la pintura europea moderna (siglo XVI a 1800) y las equivalentes de la pintura colonial en el espacio andino. Le sigue una nota escrita por José Emilio Burucúa, que contiene una reflexión sobre el devenir de la mimesis en Europa.

Palabras clave: pintura colonial, Sudamérica, trabajo artístico, mimesis

Abstract

In this article Schenone puts forth the central arguments towards a general hypothesis on South American colonial painting, based on analyzing and understanding the Andean pictoric production in generative terms, and not exclusively as derivatives of European models. This has been formulated by examining and comparing meticulously European modern art pieces (XVI century to 1800) and their working methods with what can be considered their equivalent in Andean colonial painting. The text is followed by a note written by José Emilio Burucúa in which he reflects upon art and mimesis in Europe.

Key words: colonial painting, South America, artistic work, mimesis

Recibido: 2 de julio de 2012

Aprobado: 1 de septiembre de 2012

Arte, tecnología y prácticas gráficas en la historia material de los periódicos ilustrados. Buenos Aires (1860-1920)

Sandra M. Szir

Universidad Nacional de San Martín - Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de Tres de Febrero

Tras el proceso de unificación política producido en 1862, devino un período de consolidación y organización del Estado argentino en un nuevo orden nacional. Se registraron entonces diversos desarrollos en los planos político, social, económico y cultural, que implicaron también a la cultura gráfica. La coyuntura política impulsó el desarrollo de la opinión pública, expresada fundamentalmente a partir del importante despliegue de la prensa, mientras que la ampliación de la escolaridad y alfabetización, promovidas por las campañas educativas, estimularon la lectura y la utilización de imágenes didácticas en manuales y estampas dentro del aula. En ese contexto, la letra impresa se vio demandada por todo tipo de transformaciones materiales, políticas, científicas y culturales, que requirieron reglamentación, institucionalización, difusión, pero también, simbolización. Finalmente, la gestión estatal, articulada con la empresa privada en el impulso de actividades manufactureras, generó una dinámica industrial comprometida, cada vez más, con el mercado mundial, que presentó, entre sus manifestaciones, la consolidación de empresas editoriales, imprentas, talleres litográficos y de grabados.

La cultura impresa ejerció un rol fundamental en la difusión de ideas, el debate político y la comunicación de los más diversos saberes. El

1 Términos presentes en los contenidos discursivos de los miembros del campo gráfico. Ver "Nuestros propósitos", *La Noografía*, Volumen 1, Nº 1, Buenos Aires, enero de 1899, pp. 1-2.

2 Para una conceptualización teórica de "cultura impresa" en relación con la "cultura de la imagen", ver Elizabeth L. Eisenstein. *The Printing Press as an Agent of Change*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979, y Roger Chartier (dir). *Les usages de l'imprimé*. Paris, Fayard, 1987, pp. 13-15.

3 Desde comienzos del siglo XIX, los sistemas de impresión se industrializaron en primer lugar con la implementación de la prensa de vapor y luego con las rotativas, lo que abarató los costos y agilizó la producción.

4 El sistema de producción de impresos de fines del siglo XVIII en el contexto francés, caracterizado como "antiguo régimen tipográfico", presenta tres rasgos principales. El primero se refiere al proceso de fabricación del libro, que en sus técnicas y problemas de producción aún era casi el mismo que en los inicios de la imprenta a mediados del siglo XV. La segunda característica la constituye el hecho de que la edición permanecía sometida al capital comercial, los mercaderes libreros imponían las reglas de la producción. La tercera, desprendida de las anteriores, se relaciona con los tirajes reducidos. Roger Chartier. *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*. México, Instituto Mora, 1995, pp. 96-97.

5 Ver como ejemplo, principalmente, los trabajos de Alejo González Garaño y Bonifacio del Carril. De Alejo González Garaño, ver *Bacle. Litógrafo del Estado, 1828-1838*. Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933; "Prólogo", en *Exposición Juan Leon Pallière, 1825-1887*. Buenos Aires, Amigos del Arte, 1935; *Carlós E. Pellegrini, 1800-1875. Discurso de recepción como Miembro de Número de la Academia Nacional de la Historia*. Buenos Aires, 1939; *Iconografía argentina anterior a 1820. Con una noticia de la vida y*

campo de la industria tipográfica, a fines del siglo XIX en la Argentina, se mostraba orgulloso de su papel como operador en la conformación discursiva del establecimiento del Estado-nación, ya que el mayor volumen de papel impreso se entendía como signo importante del *progreso civilizatorio* de un país.¹

Si bien –tanto en el ámbito local como en otros lugares– la cultura impresa mantuvo históricamente un estrecho vínculo con la cultura de la imagen,² en el marco de los impulsos y transformaciones materiales de las últimas décadas del siglo XIX, devino un incremento de la presencia de objetos impresos ilustrados a partir de la adopción y desarrollo de procesos técnicos que habilitaron y expandieron la capacidad de multiplicación de imágenes. El crecimiento conjunto de la imprenta y del grabado de edición impulsó una mayor disponibilidad visual en el contexto material de la cultura urbana porteña. Grabados, litografías, fotografías y fotograbados, reproducidos en una diversidad de soportes, como libros, periódicos, almanaques, afiches, folletos, tarjetas postales o trabajos comerciales, fueron diseminados con fines políticos, didácticos, publicitarios, científicos, culturales y artísticos, en espacios públicos o en ámbitos privados. Conformaron así un corpus de objetos que, aunque en gran parte de uso efímero, conquistó un lugar durable y constituyó un fenómeno que, a fines del siglo XIX, impulsó los primeros indicios del proceso de masificación de la cultura visual.

Esta afirmación de la imagen en la cultura de lo impreso está estrechamente vinculada con el contexto técnico-industrial de la cultura tipográfica del período. A fines del siglo XIX, con la introducción de la linotipia, que reemplazó los modos de composición manual –hecho que se sumó a las innovaciones que se habían producido en los procesos de impresión–,³ se completó el pasaje de un "antiguo régimen tipográfico"⁴ hacia uno nuevo, industrial. Si bien la escala y el volumen de la producción diferían significativamente de los europeos, la industria gráfica finisecular local siguió muy de cerca los pasos en los procesos de industrialización y mecanización en todas sus etapas. La mutación tecnológica de las últimas décadas del siglo XIX y los comienzos del XX, en todos los aspectos tipográficos, pero en especial en el plano de la reproducción industrial de imágenes, generó nuevos modos de comunicación visual.

Sin embargo, no todo el despliegue de la cultura visual devino de las transformaciones tecnológicas de fines del siglo XIX. Las tradiciones culturales y artísticas, así como la pintura, el grabado, la producción de estampas y álbumes ilustrados con litografía formaban parte de un campo que constituye un terreno complejo de reconstruir.

La narrativa historiográfica tradicional, que abordó la cuestión de la imagen impresa del siglo XIX argentino, se centró fundamentalmente en los aspectos iconográficos y estilísticos y en las figuras de los artistas, y atendió a sus rasgos biográficos.⁵ Prestó, así, escasa atención a las cuestiones materiales y a las vinculaciones de esa producción con los contextos

obra de E. E. Vidal. Buenos Aires, Emecé, 1943; C. H. Pellegrini. *Su obra, su vida, su tiempo*. Buenos Aires, Amigos del Arte, 1946; "Prólogo", en Bacle y Cia. Impresor Litógrafo del Estado, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* (edición facsimilar). Buenos Aires, Viau, 194; Bonifacio del Carril. *Monumenta iconographica. Pasajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina, 1536-1860*. Buenos Aires, Emecé, 1964. Pero, también, autores como Eduardo Schiaffino o José León Pagano, por mencionar solo a algunos que siguieron un recorrido similar.

6 Ver Bonifacio del Carril. "El grabado y la litografía", en *Historia general del arte en la Argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, tomo III, 1984.

7 Cabe mencionar algunos de los trabajos que han seguido estas nuevas orientaciones. Ver, entre otras publicaciones recientes, María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinco (eds.). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. 1. Buenos Aires, CAIA/EDUNTREF, 2011; Silvia Dolinco, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires, Edhasa, 2011; Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (eds.). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009; Sandra Szir. *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2006; Marcela Gené. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005; Verónica Tell. *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina de fin del siglo XIX*, en prensa; Diego Guerra. "Éramos pocos y parió el aura: fotografía y políticas de la imagen en los albores de la reproductibilidad masiva en la Argentina. *Caras y Caretas, 1898-1910*". Presentado en *III Seminario Internacional Políticas de la Memoria "Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria"*, Buenos Aires, Centro Cultural

industriales de las artes gráficas. Además de algunos datos de impresores, litógrafos y lugares de trabajo, el análisis no aludió a los medios y procedimientos en sí, sus condiciones económicas y tecnológicas de producción, los niveles de equipamiento o las prácticas e instrumentos de los diversos oficios que conformaron la actividad gráfica. El interés de estas investigaciones privilegió, por otra parte, los objetos de carácter artístico categorizados jerárquicamente por su calidad estética. Esto dio lugar a la hipótesis de que, en nuestro país, el procedimiento empleado durante el siglo XIX para la reproducción de imágenes fue, casi exclusivamente, el litográfico, con un renacimiento del huecograbado a partir de planchas de cobre hacia fines del siglo.⁶ Poco se ha dicho, sin embargo, de los trabajos xilográficos y de las técnicas fotomecánicas.

En los últimos años, la renovación teórica, sumada al enfoque de nuevos problemas y metodologías, orientó el interés hacia otros objetos de estudio y expandió los límites de la disciplina hacia el marco más amplio de la cultura visual. Surgieron, entonces, abordajes que multiplicaron las direcciones de trabajo, que planteaban nuevas cuestiones para objetos ya estudiados o ampliaban el canon de materiales de naturaleza visual. Estampas, fotografías, publicaciones periódicas ilustradas, imágenes en objetos de vestir y accesorios de moda,⁷ objetos de formatos, géneros, calidades, modos de circulación y funciones muy diversas constituyen hoy temas de indagación admitidos en las perspectivas actuales en la historia del arte local.

Sin embargo, los modos materiales de esta historia y sus condiciones de producción, la cronología y el impacto de las mutaciones técnicas o la pervivencia de ciertas tradiciones en el terreno del aspecto gráfico de la fabricación de imágenes y objetos visuales siguen estando casi ausentes en los trabajos académicos. Suele considerarse a los aspectos técnicos de la producción de impresos como descripciones a menudo irrelevantes, des- crédito que impide valorar lo que puede aportar este campo de investigaciones en los planos estético, social o cultural.

A fin de ofrecer una vía para indagar las prácticas, normas y condiciones materiales de posibilidad que signaron gran parte de la cultura visual de la segunda mitad del siglo XIX y de comienzos del XX, este ensayo pretende brindar aportes para la comprensión de los modos de producción materiales, recurriendo la consulta de diversas fuentes documentales. Para ello, y si bien gran parte de las huellas seguidas corresponden a lo que las artes gráficas consideraban el aspecto más artístico —la reproducción de imágenes—, debemos ampliar la atención hacia los sentidos más comerciales de esta producción, en un contexto industrial. Las preguntas principales se dirigen, entonces, hacia el papel que el trabajo artístico cumplió en los procesos de industrialización y hacia la probable tensión entre aquel trabajo y las nuevas tecnologías en el marco de la producción de los impresos ilustrados, en particular, en las publicaciones periódicas.

de la Memoria Haroldo Conti, 2010, edición en CD-ROM.

8 Ver, para la descripción del proceso, Frédéric Barbier. "L'industrialisation des techniques", en R. Chartier y H.-J. Martin (dir.): *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*. Paris, Fayard/Promodis, 1990, pp. 51-52.

9 La actual disciplina de la historia del libro deriva, en parte, de una renovación conceptual de la tradicional *Bibliography* inglesa y americana, preocupada por la descripción física de los libros representada por autores como: Ronald McKerrow. *An Introduction to Bibliography for Literary Students*. Oxford, Clarendon Press, 1927; Fredson Bowers. *Bibliography and Textual Criticism*. Oxford, Clarendon Press, 1964; Philip Gaskell. *A New Introduction to Bibliography*. Oxford, Clarendon Press, 1972, y, por otro lado, de la historia social del libro francesa como: Robert Escarpit. *La revolución del libro*. Madrid, Alianza, 1968. Ver Roger Chartier. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid, Alianza, 1993, p. 13 y ss. Y, del mismo autor, "Préface. Textes, Formes, Interprétations", en D. F. McKenzie: *La bibliographie et la sociologie des textes*. Luçon, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991, pp. 5-18.

10 Ver Roger Chartier. *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona, Gedisa, 1994; Roger Chartier y Jean Hébrard. "Prólogo. Morfología e historia de la cultura escrita", en A. Petrucci: *Alfabetismo, escritura, sociedad*. Barcelona, Gedisa, 1999; Peter D. McDonald y Michael F. Suarez. "Editorial introduction", en McKenzie, D. F.: *Making Meaning. "Printers of the Mind" and Others Essays*. Amherst-Boston, University of Massachusetts Press, 2002; David Finkelstein y Alistair McCleery. *The Book History Reader*. London-New York, Routledge, 2003.

Historia técnica de los impresos y cultura gráfica

Diversas corrientes de estudio han resaltado la relevancia de los procedimientos tecnológicos en la producción de objetos impresos ilustrados con el fin de ampliar las descripciones y la teorización sobre los medios del pasado en una perspectiva de análisis material, cultural, estética o social.

Desde un punto de vista histórico y material, se señala que la tecnología de producción de impresos, así como las técnicas de reproducción de imágenes, suponen un "sistema técnico" interrelacionado, cuyas variables se afectan mutuamente en la búsqueda de un equilibrio. Se insertan, en un juego complejo de interacciones, ligadas a una organización de la producción y a un beneficio económico. La incorporación de una innovación tecnológica debe ser económicamente viable, debe tener un mercado que permita a los productores recuperar la inversión inicial. La recepción de una tecnología nueva de carácter industrial implica, además, una reorganización de los modos de trabajo, una producción mayor, que supone un acompañamiento y expansión de los modos de distribución, eficacia y rapidez de los transportes, circuitos comerciales organizados, publicidad y un conjunto de consumidores que acompañen el proceso.⁸ Pero no deben ser consideradas como simples innovaciones o avances facilitadores de la producción; las tecnologías no constituyen invenciones o adopciones accidentales ni aisladas. La ampliación de la lectura y del consumo de impresos ilustrados operó como un factor de impulso para gran parte de los desarrollos industriales. Los aspectos tecnológicos se anudan con los usos, los modos de consumo de objetos culturales y necesidades sociales.

Resulta productivo, para el análisis de las imágenes impresas, recurrir a las perspectivas de la historia del libro, para la cual los procesos de producción son una de las herramientas necesarias para la descripción del impreso como objeto físico.⁹ El estudio morfológico de los impresos produjo una serie de contribuciones, que fijaron su objeto de investigación en los aspectos gráficos, en las imágenes de los impresos y en sus modos de fabricación.¹⁰

La valoración de la materialidad física de los impresos, en elementos portadores de sentido, y el análisis de las complejas circunstancias económicas, sociales, políticas y estéticas relacionadas con la producción, diseminación y recepción de los escritos concierne también a la dimensión social de los objetos. De este modo se articulan la materialidad de los impresos y las tecnologías de producción con las prácticas que intervienen en ellas, que dejan su huella en los mismos objetos y producen un resultado visual que se percibe en su sentido simbólico.

Las tecnologías de reproducción de imágenes deben valorarse también de acuerdo con el resultado visual, que está naturalmente ligado, en

11 Roger Chartier. *Les usages de l'imprimé, op. cit.*

12 Estelle Jussim. *Visual Communication and the Graphic Arts. Photographic Technologies in the Nineteenth Century*. New York, R. R. Bowker, 1983. Sobre los cambios tecnológicos, la industrialización en la producción de impresos y reproducción de imágenes ver también: Brian Coe y Mark Haworth Booth. *A Guide to Early Photographic Processes*. London, Victoria and Albert Museum, 1983; John Dreyfus y Francois Richaudeau (dirs.). *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990; Bamber Gascoigne. *How to Identify Prints. A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Ink-jet*. New York, Thames and Hudson, 1998; Anthony Griffiths. *Prints and Printmaking. An Introduction to the History and Techniques*. Los Angeles, University of California Press, 1996; Paul Jobling, David Crowley, *Graphic Design. Reproduction and Representation since 1800*. Manchester University Press, 1996; Michael Twyman. *Printing, 1770-1970*. London, The British Library, 1998. Del mismo autor, ver *The British Library. Guide to Printing. History and Techniques*. Toronto, University of Toronto Press, 1999; *Breaking the Mould: The First Hundred Years of Lithography*. London, The British Library, 2001.

13 Jonathan Crary. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac, [1990] 2008. Ver también: Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna. Madrid, Akal, [1999] 2008; asimismo, Vanessa Schwartz y Jeannene Przyblyski (eds.). *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*. New York-London, Routledge, 2004.

14 "El buen espíritu vuelve", *Éxito Gráfico*, Volumen 3, Nº 28, Buenos Aires, abril de 1908.

parte, a los procesos tecnológicos en términos de reproducción de imágenes, y a la elección de las técnicas adecuadas. Esta elección se relaciona con factores estéticos, económicos, o de disponibilidad, que condicionan fuertemente la imagen impresa,¹¹ y muchas veces determinan su emplazamiento en el impreso o el costo de la publicación. Pero cabe destacar, particularmente, la perspectiva de la historiadora del arte Estelle Jussim, quien, siguiendo una semiología de las imágenes impresas, propone que cada técnica de reproducción difiere de las otras, en cuanto a ventajas o desventajas con respecto a sus posibilidades para vehicular información visual o expresión artística.¹²

Estas visiones se complementan con los aportes de algunos autores de los estudios visuales, que consideran a las tecnologías como formas culturales que transformaron las prácticas de producción, de recepción y de mercantilización. Las nuevas tecnologías, particularmente aquellas basadas en los procesos fotográficos, demandaron un nuevo tipo de observador, adecuado para una realidad reconstituida a través de reproducciones.¹³

Los artefactos. Las publicaciones periódicas ilustradas y sus herencias culturales

Contempladas las artes gráficas argentinas en el presente período, siéntese una gran satisfacción.

Nada queda de aquel fatal decaimiento de hace algunos años, en que la imprenta parecía que iba a desaparecer, presa de anemia terrible que la consumía (...) ¡El arte!... hablar del arte parecía un insulto. Sin duda la profunda crisis económica que el país atravesaba era la directa causa del aniquilamiento de la imprenta, como lo era de todo. Ninguna iniciativa, ningún entusiasmo; todo era negro como la tinta (...). ¡La producción!... Una revista ilustrada, con grabados mal hechos y peor impresos; parecía una ilustración de un siglo atrás, campeando el grabado en madera por artistas en decadencia; los oficiales tipógrafos más expertos mezclaban títulos de todas clases, viñetas de todos órdenes, muy floreal todo del pasado siglo, con óvalos y arcos dominadores; era aquello, no la antigua escuela, sino el viejo rutinarismo, de una inconciencia absoluta.

¡Cuánta diferencia hoy de aquella tan cercana época! Podría casi aseverarse que nuestro renacimiento surgió con *Caras y Caretas*, coincidiendo con un mejoramiento económico que marcó el principio de una nueva época de asombrosa prosperidad en toda la Nación, y con ella la abundancia del trabajo y la mayor actividad en los negocios, y por consecuencia el fomento del arte.

No queda nada de lo viejo. En muy pocos años hemos puesto infranqueable barrera. Somos el pueblo joven, sí, pero brioso, entusiasta, acariciando todas las ilusiones bellas que lo hacen grande, emprendedor, activo, estudioso y conciente, con el ánimo de alcanzar los primeros puestos entre los grandes pueblos.

Regocijémonos, pues: *el buen espíritu vuelve*.¹⁴

Esta descripción, publicada en una revista gráfica de comienzos del siglo XX, se ubica en la renovación visual y tecnológica propuesta por una cultura gráfica industrializada, que condujo hacia productos como *Caras y*

15 El primer periódico que incluyó litografías insertadas en sus artículos fue, de acuerdo con González Garaño, el *Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales de Buenos Aires*, que comenzó a ser publicado el 5 de enero de 1835 y fue editado por el litógrafo César Hipólito Bacle y redactado por José Rivera Indarte. Cuando, el 4 de abril de 1835, apareció el primer número de *Museo Americano o Libro de todo el Mundo*, también editado por Bacle, el anterior suspendió sus ilustraciones. Al año siguiente, Bacle publicó *El Recopilador*, también con imágenes. Ver Alejo B. González Garaño. "Los primeros periódicos ilustrados de Buenos Aires. Un capítulo en la vida del litógrafo Bacle", *La Nación*, Suplemento Literario, Buenos Aires, 8 de julio de 1928.

16 Benito Hortelano. *Memorias*. Madrid, Espasa Calpe, 1936, p. 237.

Caretas —o a otros similares que la sucedieron—, pero que se consideraba, a su vez, heredera de una tradición de las artes gráficas de *buen espíritu*. Pero ¿a qué producción se refiere? ¿Qué revistas ilustradas representarían lo viejo y decadente? ¿Qué condiciones materiales nuevas se señalan? ¿Cuáles fueron sus resultados visuales, posibilidades y expresiones? ¿Qué problemas plantea el estudio de las publicaciones periódicas ilustradas desde un punto de vista material?

Desde una perspectiva histórica, en el marco de la cultura impresa local, la tradición en el terreno del periódico ilustrado como tipología había comenzado con los primeros proyectos del litógrafo César H. Bacle. A mediados de la década de 1830,¹⁵ Bacle publicó tres periódicos, cuya composición de texto con imagen aumentó su capacidad de atracción y comunicación. Tanto *El Museo Americano* como *El Recopilador* llevaban imágenes litografiadas, algunas a página entera, fuera de texto. Otras, junto con la tipografía, mediante un procedimiento de "doble pasada", en el cual se imprimía el texto en la prensa tipográfica y, seguidamente, se estampaban las imágenes en la litografía, ya que el proceso de estampado en piedra no permitía la impresión conjunta de imagen y texto.

A lo largo del siglo, se sucedieron otros periódicos de diferentes o similares formatos y características físicas, propósitos y contenidos, periodicidad y tiradas. Pero, con el objeto de proporcionar evidencia que permita acceder a una historia material de los impresos ilustrados, es preciso indagar acerca de la disponibilidad técnica, la producción y selección por parte de los editores o impresores de un determinado procedimiento de reproducción de imágenes, para los impresos que pretendían difundir. Por otra parte, es necesario comprender que los procesos que se explotaban satisfacían determinadas necesidades y que las técnicas de reproducción de imágenes producían ciertos efectos visuales en el diseño de los documentos.

Es preciso mencionar que parte de los objetos impresos ilustrados que se producían en nuestro territorio lo hacían a través de matrices grabadas llegadas de Europa. Benito Hortelano revela que, en la década de 1850, adquirió trescientos clichés de grabados y colecciones de tipografías francesas, que utilizó para la impresión del texto *La Ilustración*.¹⁶

Pero, a diferencia del caso de Hortelano, existía una producción local de ilustraciones emplazadas en publicaciones periódicas que, en esos tempranos años, se encontraba asociada al procedimiento litográfico. En efecto, al igual que los periódicos salidos de las prensas de César H. Bacle, hallamos el caso de la *Revista del Plata*, fundada en 1853 por el ingeniero Carlos E. Pellegrini, ilustrador y litógrafo. Este periódico, "consagrado a los intereses materiales del Río de la Plata", intercalaba, con el cuerpo del periódico, láminas estampadas en litografía, retratos, planos topográficos, edificios históricos, y otras ilustraciones de temas industriales y agrícolas. Las láminas no eran abundantes, se litografiaban en los talleres de Rodolfo Kratzenstein, y las dificultades planteadas para su producción

17 "Pequeño contratiempo", *Revista del Plata* Nº 2, Suplemento, Buenos Aires, octubre de 1853.

18 "Ilustraciones de la Revista", *Revista del Plata* Nº 9. Buenos Aires, mayo de 1854.

19 Michael Twyman, *op. cit.*, p. 63.

20 *El Mosquito* fue fundado por Henri Meyer, dibujante y litógrafo francés. Henri Stein, también francés, se incorporó en mayo de 1868 y, en 1872, figuraba como director-gerente de la publicación. A partir de 1875, la adquirió, editó, e ilustró hasta 1893. Colaboraron, asimismo, otros dibujantes, como Julio Monniot y Ulises Advinent; los redactores fueron el propio Meyer y Eduardo Wilde.

21 *Punch* fue fundado en Londres por el grabador Ebenezer Landells y el escritor Henry Mayhew en 1841 e ilustraron allí John Tenniel y E. H. Shepard, entre muchos otros. *La Caricature* y *Le Charivari* habían sido fundados en Francia, en 1830 y 1832 respectivamente, por Charles Philipon, y sus imágenes estaban firmadas por J. J. Grandville, Paul Gavarni, Honoré Daumier, entre otros. *Le Charivari* tiraba unos 3000 ejemplares y vendía láminas aparte para afrontar las numerosas cauciones y multas resultado de las demandas del gobierno por las caricaturas publicadas.

eran frecuentes, como la sustracción de un dibujo que se encontraba litografiándose¹⁷ o la indisposición del "gravador", que había privado a la redacción de colocar la última parte del plano de Río Negro del señor Descalzi. El periódico se excusó debido a la "escasez de recursos litográficos en este país", y se disculpó por el contratiempo, que se remediaría en la próxima entrega.¹⁸

La alusión de Pellegrini a la escasez de recursos se refiere, seguramente, a la existencia de muy pocas personas con los saberes técnicos necesarios para ejecutar el procedimiento, a la insuficiencia de talleres litográficos y a la limitada cantidad de prensas disponibles en el país.

La litografía –procedimiento en plano de una matriz de piedra cárea– no comparte con la impresión tipográfica el sistema técnico (en relieve), lo que le impide su emplazamiento en la misma página tipográfica. Difiere, pues, del grabado en madera no solo por los resultados visuales, sino por las posibilidades de una puesta en página integrada, ya que los tacos en relieve del grabado en madera pueden insertarse en la prensa junto a la forma de los caracteres tipográficos, también en relieve.

La litografía ofrecía, en cambio, la oportunidad de trabajar con palabras dibujadas en la piedra e imágenes dentro del mismo procedimiento.¹⁹ La versatilidad de la técnica, que admitía el dibujo directo sobre la piedra con un lápiz o crayón litográfico, o de tinta grasa con un pincel, lograba a menudo evitar la figura del especialista, encargado del pasaje del diseño a la piedra, intermediación que era imprescindible en los casos en que se empleaban planchas de madera, para la xilografía, y de metal, para huecograbado.

La versatilidad del procedimiento litográfico suscitó su adopción en el ámbito local, y su implementación fue cada vez más extendida en la prensa periódica ilustrada argentina. La prensa satírica, que constituyó una de las tipologías más importantes de periódicos ilustrados en Buenos Aires durante el siglo XIX, fue uno de los campos de desarrollo de la litografía. Las caricaturas litografiadas operaban como crítica visual en relación con los textos en una prensa general en la que imperaba el carácter faccioso. *El Mosquito*,²⁰ periódico que se autodefinía como "satírico-burlesco con caricaturas", se publicó entre 1863 y 1893, y, si bien no inauguró la prensa satírica ilustrada en nuestro país, fue el primero que tuvo en Buenos Aires gran difusión y continuidad. Al igual que los europeos *La Caricature*, *Le Charivari* y *Punch*,²¹ en su forma material, *El Mosquito* se presentaba como un pliego de 4 páginas, que reproducía la imagen litografiada en sus páginas centrales, la segunda y la tercera y, a menudo, también en la primera. Las imágenes y la tipografía se imprimían en forma separada, y los textos que acompañaban a las caricaturas eran escrituras manuales hechas directamente sobre la piedra. El tipo de operación que llevaba a cabo el artista fue descrito por la hija de Henri Stein, director y caricaturista de *El Mosquito* en su última época, como un proceso artesanal y, en su caso, aparentemente solitario:

22 Carlota Stein de Sirio. "Henry Stein, director de 'El Mosquito'", *Artes Gráficas*, Volumen 2, Nº 6, Buenos Aires, enero-marzo de 1943, p. 147.

23 Ver Laura Malosetti Costa. "Los 'gallegos', el arte y el poder de la risa. El papel de los inmigrantes españoles en la historia de la caricatura política en Buenos Aires (1880-1910)", en Y. Aznar y D. B. Wechsler (comps.): *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*. Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 266-267.

24 Alberto Navarro Viola. *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*. Buenos Aires, M. Biedma, 1888.

Empezaban (...) el día lunes, a dar fino pulimento a la pesada piedra que le traían de la imprenta y litografía "La Madrileña", cada vez que se llevaba la que iba a imprimirse. Con un pulidor de vidrio (...) y con polvo humedecido de piedra pómez, frotaba mi padre, cariñosa y persistentemente la piedra. Afilaba luego su lápiz litográfico con puntas talladas a lo ebanista (...) con facetas iguales y con el mismo escrúpulo con que se talla una piedra preciosa (...). Había también que ordenar e imaginar la composición y disposición de las caricaturas políticas, que el sábado por la noche cuando se distribuyera el "Mosquito" del domingo, despertarían carcajadas en la calle, en las vidrieras de los almacenes, en el hogar y hasta en la presidencia (...). Proyectadas sus ideas gráficamente en un papel, las disponía en la piedra en distintas direcciones, bosquejándolas con un lápiz de color sanguíneo y dibujando luego sobre este bosquejo con lápiz litográfico. El último día y, a veces también, la última noche los pasaba en claro trabajando nerviosamente para terminar a tiempo.²²

Con el mismo formato de *El Mosquito*, se presentó otro periódico de resonancia de carácter satírico, fundado en 1884 por el inmigrante español Eduardo Sojo, *Don Quijote*. Allí, la piedra litográfica se convirtió en símbolo, de hecho, fue la imagen a la que se recurrió para representar la disputa entre el periódico y la arbitrariedad oficial, en sus prácticas represivas. De este modo, la piedra acompañaba, como atributo, todas las representaciones del jefe de policía durante el gobierno de Juárez Celman, el coronel Alberto Capdevila, quien la había secuestrado de la redacción de *Don Quijote*, en agosto de 1888, a raíz de la publicación de caricaturas anticlericales y de manifestaciones a favor del matrimonio civil y del divorcio aparecidas en el número anterior. La piedra, entonces, se mostró recurrentemente durante el año siguiente. Mediante sus representaciones, se narraron las vicisitudes del proceso judicial seguido por Eduardo Sojo en su reclamo.²³ El episodio señalaba, a su vez, no solo lo que "una" piedra representaba, sino que además, como había sido sustraída por la policía, remitía a la censura, en tanto emblema de una práctica artístico-política del editor del periódico hacia el régimen, así como constituía un material de trabajo particular y dificultosamente reemplazable. Secuestrada la piedra, esa edición del periódico se publicó sin imágenes.

Pero, a pesar de los escasos recursos, hubo otros proyectos editoriales que se multiplicaron en las últimas dos décadas del siglo XIX. Para el año 1887, el *Anuario Bibliográfico* de Alberto Navarro Viola hacía referencia a 23 publicaciones ilustradas, entre las que se encuentran periódicos satíricos (*El Mosquito*, *Don Quijote*, *La Chispa*, *El Arca de Noé y Tartagal*); de actualidad (*Las Noticias Ilustradas*, *Los Sucesos de la Semana*); de moda (*La Moda*, *La Moda del Día*, *La Elegancia Porteña* y *La Elegancia*); de deportes (*El Sportman* y *La Fuerza*); científicos (*Anales del Instituto Agronómico-Veterinario*); infantiles (*La Ilustración Infantil* y *Periódico de los Niños*); culturales generales (*El Mundo Artístico*, *La Ilustración Argentina*, *Las Provincias Ilustradas*, *El Álbum del Hogar*); de teatro (*El Entre-acto*) y comerciales (*Boletín Ilustrado*, de la papelería Jacobo Peuser), más un periódico, *El Domingo*, que Navarro Viola describía como "dedicado a la *high-life*".²⁴

25 Ver Néstor Tomás Auza. "Buenos Aires Ilustrado' (1888). Estudio e índice general", *Boletín. Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos* Nº 1, Buenos Aires, abril de 1996, pp. 9-20.

26 *El Sud Americano*, periódico que se presentaba como de "Industrias, Literatura, Ciencias, Artes, Historia, Agricultura, Sport, de las Repúblicas Sud-Americanas", dirigido por C. A. Shoolbred y bajo la dirección técnica de Emilio Gunche, comenzó a publicarse el 20 de julio de 1888.

En 1888 surgieron *Buenos Aires Ilustrado* —que en sus 25 entregas reprodujo un total de 56 grabados—²⁵ y *El Sud Americano*. Este último, periódico ilustrado editado por la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco,²⁶ representa un ejemplo bastante inusual en el medio; era un periódico cultural y de actualidad que ofrecía modalidades de puesta en página con rasgos variados y una riqueza visual significativa. El periódico exhibía imágenes a página entera, impresas en forma separada de las páginas tipográficas, y otras, dispuestas junto a los textos. Estas imágenes mostraban los rasgos visuales de diferentes técnicas, la litografía y el grabado en madera, entre otras. *El Sud Americano* reunió a una gran cantidad de colaboradores literarios y artísticos, y se constituyó como un espacio de experimentación en cuanto a formación de ilustradores profesionales, pero también representaba un enlace con tradiciones de técnicas de dibujo e ilustración provenientes del grabado de billetes y otros impresos. Contaba, además, con la estructura técnica de la Compañía, que publicitaba "Grabados sobre acero, cobre, zinc, madera, etc. Litografía, Imprenta. Encuadernación, Fábrica de Libros en Blanco, Fototipía, Estereotipía, Fundición de Tipos, Billetes de Banco, Títulos de renta, Retratos, Cheques, etc.". En la última década del siglo XIX, Buenos Aires contaba con empresas de servicios multigráficos dedicados a todo tipo de impresiones industriales, que evidencian la adopción de nuevas tecnologías fotomecánicas. Pero, también, manifiestan el advenimiento de otras que, aunque más tradicionales, como el grabado en madera, fueron introducidas y desarrolladas en nuestro país por profesionales inmigrantes.

De modo que, cuando los periódicos de la década de 1890 implementaron una técnica fotomecánica en particular, el fotograbado de medio tono (*half-tone* o autotipía) —que se impuso como modo dominante de comunicación visual debido, en parte, al éxito del semanario popular *Caras y Caretas*—, no solo acompañaban, o en ciertos casos desplazaban, a la litografía, sino también, a otras prácticas tecnológicas que se utilizaban en los talleres. La industrialización no reemplazaba las habilidades y competencias manuales requeridas para la práctica de la litografía ni tampoco, para la práctica de la xilografía o del huecograbado, que habían sido traídas por aquellos que llegaban de Europa hacia fines del siglo XIX. Estas competencias, que se expresaban en la calidad de la ilustración de periódicos como *Don Quijote* o *El Sud Americano*, no eran percibidas por quienes señalaban el "fatal decaimiento" de una tradición gráfica que afortunadamente cambiaba a través de la vuelta del "buen espíritu".

Las fuentes. Industrialización y dispositivos visuales

Las fuentes que permiten una aproximación a la historia material de la multiplicación de imágenes y las marcas de su proceso de industrialización en el período considerado no se encuentran sistematizadas, y su acceso re-

27 Benito Hortelano, editor, tipógrafo y empresario teatral, que había salido desde España y había pasado por París, llegó, a mediados del siglo XIX, a Buenos Aires, donde fue propietario de la Imprenta La Española y editó varios periódicos.

28 Benito Hortelano. *Op. cit.*

29 Sandra M. Szir. "Arte e industria en la cultura gráfica porteña. La revista *Éxito Gráfico* (1905-1915)", en L. Malosetti Costa y M. Gené (eds.): *Atrapados por la imagen*. Buenos Aires, Edhasa, 2013.

30 Ver Stella Maris Fernández. *Las instituciones gráficas argentinas y sus revistas (1857-1974)*. Buenos Aires, Sociedad de Investigaciones Bibliotecológicas, 2001; Sandra Szir. "Los orígenes de la cultura visual masiva y sus condiciones materiales de posibilidad", en AA.VV.: *Original-copia... original?* Buenos Aires, CAIA, 2005, pp. 219-230.

sulta dificultoso debido a la dispersión del material. La deficiencia respecto de los archivos de talleres litográficos y de grabados puede ser compensada, en parte, por la existencia de manuales tipográficos publicados durante el siglo XIX y una significativa cantidad de publicaciones periódicas dirigidas a la industria gráfica.

El *Manual de tipografía para uso de los tipógrafos del Plata*, editado por Benito Hortelano²⁷ en 1864, además de brindar instrucciones técnicas para trabajos de imprenta, resulta de valioso interés para observar el equipamiento de los talleres de impresión, prácticas comerciales y métodos de trabajo en esos años tempranos. Provee, además, dos listados de imprentas con sus respectivos equipamientos técnicos, uno correspondiente al año 1852 y otro, al año 1864. El *Manual* se complementa con los datos que Hortelano aporta en sus *Memorias*,²⁸ donde refiere modos de trabajo en el contexto de una ciudad en proceso de transformaciones políticas y urbanas.

Las revistas de la industria gráfica resultan, por otro lado, una fuente inestimable, ya que, como medios de difusión con propósitos específicos, brindan testimonio de las posibilidades de innovaciones técnicas con respecto a máquinas, instrumentos auxiliares y los diferentes procedimientos utilizados en la multiplicación de textos e imágenes.

La Voz del Arte, supuestamente el primer periódico gráfico publicado, apareció entre los años 1893 y 1894, dirigido por Arturo Pereyra y editado por la Imprenta J. A. Berra. En 1899 surgió *La Noografía*, dirigido por Pedro Tonini y Antonio Pellicer, que, aun con el apoyo de la Imprenta La Elzeviriana, cesaría de publicarse al año siguiente. El primero que manifestó una existencia prolongada y se mantuvo en el mercado durante diez años fue *Éxito Gráfico*. Publicado entre 1905 y 1915, bajo la dirección de Antonio Pellicer, contó con el apoyo de la Casa Curt & Berger, que comercializaba variedad de artículos de imprenta, litografía, encuadernación, cartonería, papelería, tipos y adornos de distintas firmas alemanas.²⁹ Posteriormente, el desarrollo industrial del sector dio lugar al surgimiento de otras publicaciones de similares propósitos e intereses, como *Ecos Gráficos*, de 1909, editada por Hoffmann & Stocker, casa que distribuía las máquinas fabricadas por la Mergenthaler Linotype Company de Nueva York, así como otros productos de fabricación alemana. *Páginas Gráficas*, que apareció por primera vez en 1913 y se publicó hasta 1931, fue una publicación bimestral dirigida por José Fontana y editada por Serra Hnos, establecimiento que publicaba la instalación completa de imprentas, tipos, adornos y filetería de origen extranjero, pastas, tintas y maquinaria de algunas marcas alemanas y suizas, así como la francesa Marinoni, para sus rotativas. Por último, *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas* era la publicación, de distribución gratuita entre alumnos y socios, que había aparecido en 1910 y dependía de esa institución.³⁰

A este variado y rico material, deben adicionarse algunas publicaciones corporativas motivadas por celebraciones particulares, como *Cincentenario de la "Casa Jacobo Peuser"*, 1867-1917. Vale destacar que estas

31 Benito Hortelano. *Manual de tipografía para uso de los tipógrafos del Plata*. Buenos Aires, La Española, 1856, pp. 20-22.

32 *Ibid.*, pp. 89-90.

33 Rodolfo Laass (1853-1909) comenzó como tipógrafo en Rosario, y llegó a dirigir la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco. Ver "Rodolfo Laass", *Éxito Gráfico*, Volumen 4, Nº 42, Buenos Aires, junio de 1909.

34 "Exposición Industrial del Centenario. Expositores gráficos premiados", *Éxito Gráfico*, Volumen 6, Nº 65, Buenos Aires, mayo de 1911.

35 Fausto Ortega se había iniciado como grabador en 1877, en la Sociedad Heliográfica Española, de Barcelona. En 1881 se trasladó a Madrid, donde fundó un taller de grabados. En 1883 trabajó en París en la casa Leffman y Cia., donde permaneció hasta el año siguiente, cuando le tocó grabar algunas de las ilustraciones del Nº 1 del *Figaro Illustrée*; de allí, pasó como encargado de los talleres de grabado de Gustavo Bocher. Desde París, se trasladó hasta Londres, con el propósito de perfeccionarse en la profesión. En 1885 llegó a Buenos Aires, donde abrió su conocido taller de fotograbados, que se convirtió, años más tarde, en uno de los grandes establecimientos gráficos del país. Ver F. de Ugarteche. *La imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo*. Buenos Aires, Talleres Gráficos R. Canals, 1929, p. 416.

fuentes no cubren el período de las décadas de 1870 y 1880, por lo cual el proceso parece dar un salto tecnológico sorprendente que deberá develarse con nuevas investigaciones.

Desde una perspectiva comparativa, entonces, el manual de Benito Hortelano presenta un escenario diferente al resto de las fuentes mencionadas. En efecto, al describir el oficio tipográfico de comienzos de la década de 1860, Hortelano alude al visible "atraso" de las imprentas argentinas en relación con las de los países europeos en cuanto a la ejecución de los trabajos, la rutina que se imponía en los talleres, al pobre equipamiento y, particularmente, a las características físicas de los espacios de producción, cuyos locales no reunían las condiciones mínimas de iluminación y ventilación. Señala también que, a pesar de la existencia de excelentes operarios venidos de Europa, algunos abandonaban el "arte" debido a los inconvenientes que encontraban.³¹ En su descripción, nota que eran pocas las prensas a vapor con que contaban, por lo general, las imprentas porteñas, y, al mencionar la división de roles dentro del taller, enumera unos pocos trabajadores: cajista o componedor, prensista, aprendiz de prensista, regente, corrector, encuadernador, y aclara que, en las imprentas pequeñas, el dueño debía ejercer varios roles a la vez: regente, encargado, oficial.³²

En las publicaciones de la industria gráfica, en cambio, se percibe el crecimiento de la demanda que, entre otros factores, había impulsado significativas transformaciones en todos los aspectos de la producción de impresos, de las que pueden citarse algunos ejemplos. Hacia fines del siglo XIX, un sector de empresas alcanzaba cierto grado de industrialización, observación verificable tanto en las descripciones del equipamiento como en los espacios físicos. Estos eran caracterizados como monumentales "palacios", provistos de gran cantidad de enormes máquinas, poderosas y eficientes, como "hermosos gigantes de hierro", con una capacidad productiva que superaba todo lo conocido hasta entonces. En efecto, algunos talleres devinieron verdaderas usinas, donde la cadena de fabricación estaba racionalizada y repartida en miles de metros cuadrados.

Así, se describe a la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, empresa que comenzó como "Stiller y Laass" en 1885 y, en 1887, se constituyó en una sociedad anónima con dirección de Curt Stiller y Rodolfo Laass,³³ que adquirió un terreno en la calle Chile, entre Balcarce y Paseo Colón, en el que se construyó un amplio edificio de tres pisos y subsuelos, y se montó un establecimiento modelo que abarcaba todas las ramas de trabajos gráficos. En sus talleres, se imprimieron los billetes de banco, sellos postales oficiales y otros documentos de valor hasta años después de la creación de la Casa de la Moneda, en 1888; incluso, esta compañía fue la que introdujo, en el país, el grabado en acero.³⁴

Otro taller destacado, el establecimiento gráfico Ortega y Radaelli, fue uno de los primeros en producir, a gran escala, reproducciones fotomecánicas de imágenes. El grabador Fausto Ortega³⁵ había fundado el taller

36 La firma desarrolló su actividad como "Ortega y Radaelli" entre 1901 y 1911, desde esa fecha y hasta 1921 como "Ricardo Radaelli", año en que fue adquirida por la Compañía General de Fósforos. María Silvia Badoza. "Patrones, capataces y trabajadores en la industria gráfica. Un estudio de caso: Ortega y Radaelli, 1901-1921", *Secuencia*, nueva época, Nº 50, México, Instituto Mora, mayo-agosto de 2001.

37 "La visita a los talleres gráficos de los señores Ortega y Radaelli", *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*, Volumen 2, Nº 18, Buenos Aires, junio de 1911.

38 Edmundo Montagne. "La Casa Peuser", en: *Cincuentenario de la "Casa Jacobo Peuser", 1867-1917*. Buenos Aires, Peuser, 1917.

de fotograbados Ortega Hnos en el año 1885. En 1901, al asociarse con Ricardo Radaelli, fundaría el taller Heliográfico Ortega y Radaelli.³⁶ Las dimensiones y capacidad de producción que alcanzó esta empresa al promediar la primera década del siglo XX, sobre todo, teniendo en cuenta la velocidad con que este proceso se llevó a cabo, fueron indicadores del grado de desarrollo y crecimiento que las artes gráficas nacionales habían alcanzado.

El modesto edificio originario de Ortega y Radaelli fue sustituido por otro en la calle Paseo Colón 1244 al 1270, de 4235 metros cuadrados de superficie total, divididos en tres grandes pisos y amplios sótanos. Una descripción en *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas* refiere, de este modo, a estos talleres, que empleaban a 350 trabajadores:

Funcionaba entonces toda la maquinaria, destacándose las impresiones de color para *Caras y Caretas*, *El Hogar* y otras, lo que facilitó a nuestros maquinistas especialmente el estudio del tiraje tricolor, de sus máquinas, á la vez que se admiraba la excelente comodidad con que allí se trabaja, sin estorbos de transmisiones ni de ninguna clase, la perfecta limpieza y superiores condiciones de luz, de ambiente y de higiene.³⁷

Otra importante empresa, la firma Jacobo Peuser, se instaló en el mercado porteño, originalmente como librería, en 1868, a la que sumó luego un taller de impresión en 1871. En 1893 adoptó el nombre de "Casa Editora, Imprenta, Litografía y Encuadernación de Jacobo Peuser". Constituye otro de los ejemplos en cuanto a la transformación industrial de las artes gráficas. En 1890 Peuser edificó e instaló los talleres de imprenta en la calle Patricios, en Barracas, en un solar de 8000 metros cuadrados, dotado de la última maquinaria europea en los departamentos de tipografía, estereotipia, fototipia, galvanoplastia. El taller de imprenta se describe como una sala enorme, en cuyo centro, cerca del techo, se encontraba el eje de distribución de fuerza, del cual partían girando las correas hacia sus respectivas máquinas. Desde las minervas, que producían sobres, circulares, formularios de recibos, hasta las grandes máquinas, "monstruos", algunas con sus "ponepliegos" encaramados entre sus engranajes, y otras con ponepliegos automáticos. Había rotativas tipográficas, litográficas y otras destinadas a la impresión de fototipias en negro y en colores. De ahí salían las fototipias o fotocromotipias descriptas como:

[De] sumo arte: hoy los cuadros históricos que han de suscitar en todos los ámbitos de la república y en el exterior, la evocación de nuestra epopeya emancipadora; mañana los paisajes, las escenas bíblicas, los aspectos majestuosos o fantásticos de nuestros territorios; luego las graves láminas de una obra de ciencia, que muestran hasta en sus menores detalles los misterios del ser...³⁸

En otra sala, se apilaban un gran número de piedras litográficas, puestas una contra otra, como grandes libros, en el suelo, en estantes. Cada una tenía un número rojo sobre el canto negro, 5000 piedras grabadas con varios originales de diversos asuntos. En una sala próxima, las

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*

41 Hortelano señala, para el año 1865, la existencia de veinte establecimientos de imprenta: Argentina (dos máquinas y dos prensas); Tribuna (varias máquinas de vapor y varias prensas); Bernheim (una máquina de dos cilindros de gran tamaño, una mecánica chica, prensas, fundición de tipos, estereotipia, máquina de vapor para la litografía); Comercio del Plata (máquina mecánica y prensas); Siglo (mecánica y prensa); Nación Argentina (dos mecánicas de vapor, prensas de mano, máquinas para cortar y satinar papel); Pueblo (una mecánica); Buenos Ayres (una mecánica y prensas de mano); Orden (dos prensas de mano y abundancia de tipos); Standard (mecánica y prensa de mano); Porvenir (cuatro prensas de mano); Tipográfica (tres prensas de mano); Mayo (tres prensas); Coni (dos prensas de mano); Revista (una prensa de mano); Española (una mecánica, una de mano y otra de invención argentina); Alemana (una mecánica diminuta y otra prensa de mano); Rossi (una prensa de mano); Tristani (una prensa de mano); Pintos (una prensa pequeña); Benito Hortelano. *Manual...*, *op. cit.*, apéndice.

piedras más antiguas volvían a su virginidad mediante un pequeño desgaste en su superficie hecho con piedra pómez, lo cual las habilitaba a ser grabadas de nuevo y tornarse “matrices fecundas durante años”.

En otro taller, se preparaban las planchas de estereotipia, uno de los obreros volcaba la aleación hirviendo de plomo, estaño y antimonio entre dos planchas de hierro, la aleación rodaba luego y se enfriaba, se separaban las planchas y, entre ambas, aparecía la plancha escrita en relieve, según la matriz de papel de amianto hecha anteriormente por presión sobre una composición tipográfica. La plancha clisé resultante de ese proceso permitía “repetir su impresión dentro de días, dentro de años, acaso de siglos, inalterablemente”.³⁹

El taller de fotografía se encontraba casi en penumbras, para no alterar las láminas de vidrio gelatinadas por un operario. Otro artesano sacaba, color por color, pruebas para tricromías. En otra planta, se ubicaban los talleres de composición, con sus cajas tipográficas de composición manual y las linotipias. Por último, se observaban las máquinas de rayado para la fabricación de libros comerciales y los talleres de encuadernación, “otro de los oficios fronteros al reino del arte. A él le debemos álbumes y carpetas de lujo y primor, carteras escolares, carteras de viaje, bolsitas de mano para damas, secreteres, preciosos joyeros...”.⁴⁰

El tamaño del establecimiento autorizaba un alto volumen de producción, y más allá de los productos editoriales y los libros, los trabajos de imprenta de otras clases eran mayormente los que mantenían las máquinas ocupadas. En 1917 se declaraba que, en los cinco años anteriores, la casa Peuser había ejecutado, en sus locales de la calle Patricios, la suma de 325.731 órdenes por trabajos de imprenta y litografía, más 45.725 para la fabricación de libros rayados, 145.721 órdenes de tarjetas de visita, participaciones de matrimonio y nacimientos, 18.725 pedidos para la fabricación de sellos de goma, 7.280 órdenes para la confección de carteras de mano, para documentos, carpetas, papeleras y artículos de fantasía para escritorio, 17.685 solicitudes para encuadernaciones de libros de lectura, música, álbumes, entre otros.

Estas extensas descripciones deben completarse con los registros fotográficos que, por lo general, las acompañan. En las visitas que los miembros del Instituto Argentino de Artes Gráficas realizan a los talleres de *Caras y Caretas*, las imágenes del taller de fotograbados, las salas de ilustradores y grabadores y las diversas salas de máquinas en las que se imprimen los grabados merecen una cuidadosa atención, a fin de inferir condiciones o prácticas de trabajo en función de cantidad de operarios, espacios, instrumentos o tipos de máquinas.

Cotejar dimensiones, cantidad y tipo de máquinas descriptas en las publicaciones periódicas de fines del siglo XIX y comienzos del XX con la lista que apunta Benito Hortelano en su manual, de solo unas décadas atrás, indica un profundo desarrollo operado en el terreno de la imprenta. Hortelano refiere, para 1864, una cantidad de 20 imprentas en las que

42 "Impresiones en Minerva III", *Éxito Gráfico*, Volumen 3, Nº 27, Buenos Aires, marzo de 1908, pp. 46-47.

43 "¡Gloria a Gutenberg! La evolución de las máquinas impresoras", *Éxito Gráfico*, Volumen 3, Nº 29, Buenos Aires, mayo de 1908, pp. 91-92.

44 Para una explicación más extensa de la aplicación del medio tono en nuestro medio local ver Sandra Szir. "Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)", en L. Malosetti Costa y M. Gené (comps.): *Impresiones porteñas*, op. cit.

45 Luis Priamo sostiene que el primer fotograbado de medio tono apareció en *La Ilustración Sudamericana* el 16 de junio de 1894, sin embargo, hay referencias anteriores. Ugarteche señala que el periódico *La Voz del Arte* habría publicado, en 1893, el primer fotograbado argentino. Luis Priamo, "Fotografía y periodismo", en M. Gutman (ed.): *Buenos Aires 1910: Memoria de porvenir*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA, 1999; Ugarteche, op. cit., p. 390.

algunas poseían cuatro prensas, y la mayoría, una o dos, de las cuales un alto porcentaje aún eran prensas manuales y otras, máquinas a vapor.⁴¹ Respecto del crecimiento industrial, puede mencionarse que el Censo Industrial de la Capital Federal de 1908 dio como resultado, para el rubro de artes gráficas, en fábricas y talleres, un total de 474, de las cuales las más importantes y con mayor cantidad de trabajadores eran las imprentas (305, con 3977 trabajadores); los grabadores (46, con 161 trabajadores); talleres de encuadernación (33, con 367 trabajadores); litografías (27, con 2452 trabajadores).

El manual tipográfico de Benito Hortelano brinda limitadas indicaciones acerca de ediciones ilustradas. Señala solo la dificultad, por parte de los impresores que, a mediados del siglo XIX, tenían para producirlas con una calidad aceptable, e indica que su precio era tres veces más costoso en relación con las obras no ilustradas.

Las revistas gráficas abundan en datos técnicos vinculados con la utilización del color, a la capacidad de ajuste de ciertas máquinas, a sus posibilidades *artísticas*. Se destaca, así, por ejemplo el uso de la minerva, "el niño mimado del arte".⁴² Junto con la rotativa, que permitía una velocidad mayor de producción y de capacidad impresora por hora, gracias a la lógica de la combinación de varias formas cilíndricas,⁴³ las pequeñas minervas, de fácil manejo, eran utilizadas, debido a su precisión, para reproducir tricromía, relieves y detalles, elementos que requerían un ajuste y una uniformidad mayor de impresión. La minerva fue aplicada a los llamados trabajos comerciales y *de fantasía*, como tarjetas, facturas, portadas u otros objetos impresos con relieves de figuras, orlas, dibujos.

La reproducción de imágenes en el siglo XIX experimentó diversas transformaciones que condujeron a las técnicas fotomecánicas, como la adopción del procedimiento de fotograbado de medio tono, utilizado a partir de la década de 1890 en forma general. Sin embargo, este proceso,⁴⁴ que fue adoptado en nuestro país unos pocos años más tarde de su implementación en Europa,⁴⁵ no era el primer procedimiento fotomecánico conocido para reproducir una imagen, sea fotografía o ilustración. Las investigaciones que se estimularon en Europa y en Estados Unidos a partir de mediados del siglo XIX, con el objeto de mecanizar masivamente la información visual y utilizar la herramienta fotográfica en la edición industrial, dieron como resultado la aparición de una serie de procedimientos, algunos de alto costo y otros de pobres resultados visuales, que hacen complejo el panorama de reconocimiento técnico en las ediciones ilustradas industriales de las últimas dos décadas del siglo XIX.

El advenimiento de la fotomecánica y los diversos procedimientos del grabado industrial están muy presentes en las publicaciones de la industria tipográfica en cuanto a detalles y especificaciones técnicas acerca del buen uso de los diversos procesos e instrumentos. Sin embargo, se encuentran poco documentados desde una perspectiva histórica.

46 Aunque aplicado a otro contexto geográfico y a otro período, Petrucci se refiere a la importancia de los *intermediarios*, escribas o impresores. Estos se encuentran entre el autor, la producción textual y los lectores, e intervienen directamente, con sus prácticas de producción, cultura material y habilidades técnicas, en las formas materiales de los impresos. Ver Armando Petrucci. *Writers and Readers in Medieval Italy. Studies in the History of Written Culture*. New Haven-London, Yale University Press, 1995.

47 Armando Petrucci. *Alfabetismo, escritura y sociedad*. Barcelona, Gedisa, 1999, p. 118.

Los diversos artículos, comentarios o publicidades no son suficientes para aclarar cronologías, usos y funciones. El problema de la terminología, y el hecho de que gran cantidad de notas son versiones de publicaciones del inglés, alemán o francés, no contribuye a aclarar la diversidad de traducciones que representaba cada uno de los procesos ni a determinar su aplicación en el campo local.

Conclusiones

Un intento de reconstrucción de la historia material de las publicaciones periódicas ilustradas y cómo estas lograron una circulación de carácter masivo, acompañadas del proceso de industrialización de la imprenta, no debe soslayar la interpretación cualitativa de los resultados visuales de los impresos. Las modalidades visuales muestran, entre otros aspectos, la utilización de los diversos procedimientos técnicos, pero también, de las distintas tradiciones que conformaron la cultura gráfica industrial. Esta última, al industrializarse, no dejó, necesariamente, de lado herencias artísticas y artesanales, como sostienen algunas publicaciones del campo de la imprenta en su narrativa teleológica.

Como señala el historiador paleógrafo Armando Petrucci, el examen de las prácticas específicas de producción vinculadas con las características sociales, culturales y técnicas del mundo gráfico en general debe focalizarse también en la labor de los operadores, *intermediarios* entre el mundo del autor o autores y el del lector.⁴⁶ Petrucci, sin soslayar las condiciones de circulación y lectura de los objetos impresos ni su análisis morfológico, propone un análisis histórico de las prácticas de la escritura. Afirma que, a través de la historia de las sociedades de expresión escrita, los instrumentos, los materiales y las técnicas adoptadas influyen en los procedimientos que contribuyen, de manera concreta, a la realización de las escrituras. Esto implica que “las técnicas de escritura comprometen en cada ocasión, de diferentes maneras, las aptitudes intelectuales, visuales y manuales de aquellos que escriben, determinando la duración de la ejecución, la posición física y los gestos, en suma, la relación con el espacio y el tiempo”.⁴⁷ Entre estos *intermediarios*, se encuentran los ilustradores, a menudo primeros lectores de un texto al que le daban forma visual, otras veces de un mensaje crítico político o social al que comunicaban a través de una imagen satírica, pero también se encuentran los litógrafos, grabadores u operarios de los talleres fotomecánicos. Todos ellos, con sus actos físicos, tradiciones y saberes, operaban en la codificación e implementación de técnicas mecánicas y gráficas, que producían resultados visuales específicos en los impresos. Estos hombres debieron adaptarse a un nuevo contexto industrial capitalista y a sus tecnologías, pero asimismo eran portadores de una cultura, tradiciones y saberes profesionales que no resultaban

necesariamente fáciles de ajustar a las nuevas maneras de configurar un impreso. Las constantes apelaciones al “arte”, la búsqueda de máquinas que reprodujeran imágenes más sutilmente, la apropiación de técnicas que perseguían la velocidad de producción y el bajo costo, pero también la calidad de los antiguos impresos prueban que el proceso de industrialización gráfica, al que a menudo se le atribuye un carácter lineal, tuvo, en realidad, un desarrollo más complejo.

Resumen

Hacia fines del siglo XIX, el proceso de industrialización en la producción de objetos impresos acompañó la ampliación y difusión, a mayor escala, de publicaciones periódicas ilustradas cuya popularidad creció en el contexto de una cultura visual que, en términos materiales, devenía más abundante y densa.

Este trabajo intenta trazar algunas huellas de los aspectos materiales de esa historia y recorrer algunas fuentes y artefactos de la cultura gráfica. Se toman, como ejemplo, algunos fenómenos y empresas protagonistas que, en el marco de un proceso de industrialización, interactuaron con la producción artística en la producción de imágenes, sin dejar de lado tradiciones artesanales.

Palabras clave: periódicos, producción material, tecnología, imagen, Argentina

Abstract

At the end of the 19th century, the production of printed objects suffered a process of industrialization that took part in the expansion and greater circulation of illustrated periodicals, whose popularity increased in the context of a visual culture that, in material terms, was becoming more intense.

This paper attempts to chart some traces of the material aspects involved in this process by revisiting primary sources and artefacts produced by the graphic culture. Through a number of leading cases and enterprises, the paper presents a process of industrialization that interacted with artistic knowledge in the production of images, without dismissing craftsmanship or artisanal skills and traditions.

Key words: periodicals, material production, technology, images, Argentina

AVANCES DE INVESTIGACIÓN



Las lunetas de Galerías Pacífico. Un estudio de caso

Damasia Gallegos

Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín

La técnica de la pintura mural en la Argentina ha sido un tema poco estudiado, y, en consecuencia, la restauración de una obra de arte de estas características presenta, como primer punto de interés, el abordaje de una temática aún escasamente explorada en nuestro país.

En el caso de las lunetas de Galerías Pacífico, su intervención ha contribuido tanto a recuperar una obra gravemente dañada como a incrementar el conocimiento en un ámbito sobre el cual comienza paulatinamente a despertar cierta atención.

El antecedente más inmediato fue el proyecto de restauración llevado a cabo sobre *Ejercicio Plástico*. La obra pintada por el Equipo Poligráfico, liderado por David Alfaro Siqueiros, fue investigada e intervenida, recientemente, por el Centro Tarea. Durante el tratamiento, fueron analizados los materiales constitutivos del mural. Tanto el soporte y los aglutinantes como la técnica de aplicación utilizados por los artífices de esta emblemática pieza significaron un aporte inédito en la carrera artística de Siqueiros, y al mismo tiempo, una contribución esencial para la historia del muralismo en la Argentina.¹ *Ejercicio Plástico* fue un punto de inflexión no solo en su técnica pictórica y en las herramientas empleadas, sino también

¹ Marcela Cedrola, Damasia Gallegos, Luciana Feld *et alii*. "Análisis de los morteros utilizados en la obra mural *Ejercicio Plástico* por David Alfaro Siqueiros". Presentado en *I Congreso Iberoamericano y VIII Jornadas Técnicas de Restauración y Conservación del Patrimonio* (LEMIT), La Plata, CD, 2009.

2 David Alfaro Siqueiros. *Cómo se pinta un mural*. México, Ediciones Taller Siqueiros, 1979, pp. 126-127.

3 Marcelo Pacheco. "Antonio Berni: Un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano", en O. Debroise (ed.): *Otras Rutas hacia Siqueiros*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Curare, 1996, pp. 227- 247.

4 Raúl González Tuñón. "D. Alfaro Siqueiros y los próximos pasados", *Contra*, Volumen 1, Nº 4, agosto de 1933.

5 Guillermo Whitelow, Fermin Févre, Diana Wechsler. *Spilimbergo*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, p. 61.

6 Edward J. Sullivan. *Artistas latinoamericanos del siglo XX*. Sevilla, Museum of Modern Art, 1992.

7 María Rosa Gamondes, Marcelo Magadán. "Galerías Pacífico: Azarosa historia", *Galerías Pacífico Magazine*, Buenos Aires, s/f, p. 6. Documento electrónico disponible en: <http://www.magadanyasociados.com.ar/pdf/ACH3.pdf>.

en su composición. Para el maestro mexicano, una temática sin contenido político ni social era algo inusitado. Influidos por el futurismo italiano e incluyendo las ideas de movimiento desarrolladas por el cineasta Sergei Eisenstein, Siqueiros pintó, junto con su equipo, la estructura abovedada del recluso sótano de la quinta *Los Granados*. Las figuras femeninas, casi en su totalidad, que nadan, miran, indagan, en un alarde de escorzos y siluetas serpenteantes, fueron el corolario del uso de perspectivas múltiples y proyección de imágenes de las cuales se valió el Equipo Poligráfico a fines de 1933.² Exiliado de su México natal, David Alfaro Siqueiros había desembarcado en el Río de la Plata a comienzos de la década de los treinta. Revolucionario por su participación en política, pero también por su interés en elaborar una teoría estética y, del mismo modo, por su constante deseo de apoyar innovaciones técnicas y estilísticas, su visita a nuestro país había despertado enorme interés.³ Luego de su primera conferencia, González Tuñón declaraba desde su revista: "Un pintor mexicano está provocando animados comentarios con su obra y su palabra. Nada más oportuno que la llegada de ese hombre a nuestra ciudad atrasada, mal informada y mojigata".⁴ La presencia y participación del mexicano en el medio artístico local polarizó opiniones que facilitaron, simultáneamente, el propósito de muchos de sus contemporáneos, que buscaban hacer un "arte para las masas".⁵ No obstante, la Argentina conservadora de aquella época no le permitiría concretar los monumentales e imponentes murales a los que estaba acostumbrado. Esta realidad lo conduciría a desarrollar su vocación en un ámbito privado y casi secreto como fue la bodega de la propiedad perteneciente a Natalio Botana, dueño del entonces exitoso diario *Crítica* y protector del pintor desde su arribo al país. Pese a todo, no hay duda de que Siqueiros, en mayor o menor medida, hizo mella en muchos movimientos de vanguardia de los años cuarenta y cincuenta.⁶ No es llamativo entonces que la experiencia vivida por los artistas que integraron aquel Equipo Poligráfico durante la ejecución de *Ejercicio Plástico* dejara una fuerte impronta. Tanto es así que, en 1944, Antonio Berni, Lino E. Spilimbergo y Juan Carlos Castagnino volvieron a reunirse y, junto con Manuel Colmeiro y Demetrio Urruchúa, formaron un nuevo grupo llamado Taller de Arte Mural (TAM).

Dos años después de gestado este elenco, con opiniones renovadoras sobre la plástica en nuestro país, la cúpula de las Galerías Pacífico resultó el escenario ideal para concretar sus aspiraciones. Es importante destacar que la construcción del grandioso palacio, con un proyecto original, a la manera de las tiendas *Bon Marché* de París, había comenzado en 1889 en la manzana circunscripta por las calles Florida, Córdoba, San Martín y Viamonte. Durante más de cincuenta años, el edificio resistió distintos usos, de arquitectos y propietarios. Hasta que, en 1945, la original cubierta de vidrio fue techada y transformada en una enorme cúpula de hormigón armado, para albergar los murales que hoy pueden apreciarse, con un proyecto de remodelación diseñado por el estudio de arquitectos

8 Diana Wechsler. "El Taller de Arte Mural y las Galerías Pacífico", en: *Spilimbergo*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pp. 206- 209.

9 Demetrio Urruchúa. *Memorias de un pintor*. Buenos Aires, Editorial Hugo Torres, 1971, p. 92.

10 Carta de Juan Carlos Castagnino a su mujer Nina (28/12/45) reproducida en *Juan Carlos Castagnino, artista de su tiempo*. Buenos Aires, Museo Universidad de Tres de Febrero, marzo 2002, p. 32.

11 Demetrio Urruchúa. *Memorias...*, *op. cit.*, p. 92.

12 Cecilia Rabossi y Cristina Rossi. *Los muralistas en Galerías Pacífico*. Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2008, p. 7.

Aslán y Ezcurra.⁷

En aquel momento, el desafío al que se enfrentaban los cinco integrantes del TAM implicaba una superficie que superaba los cuatrocientos cincuenta metros cuadrados seccionados en doce porciones cóncavas, además de los cuatro arcos de acceso al enorme palacete. Para todo el equipo, desde su gestación, el desarrollo de la pintura mural en la Argentina había sido una constante preocupación, e indudablemente el *Bon Marché* otorgaba el espacio ideal para llevar a cabo los famosos murales. Con la ayuda de maquetas, reglas flexibles y la división del volumen geoméricamente, el grupo TAM planeó y diseñó el boceto, que plasmarían sobre la intrincada arquitectura, que conformaba tanto la cubierta de las Galerías como las cuatro lunetas ubicadas en las distintas entradas al recinto. Cada uno ocupó una extensión y, de ese modo, surgieron *El amor* de Berni, *La vida doméstica* de Castagnino, *La pareja humana* de Colmeiro, *El dominio de las fuerzas naturales* de Spilimbergo y *La fraternidad* de Urruchúa.⁸ Este último, en su libro *Memorias de un pintor*, recordaba las continuas reuniones del grupo en su taller de la calle Carlos Calvo, donde discutía el proyecto sobre una maqueta de yeso suspendida del techo. En algunos pasajes del escrito, el pintor evocaba el entusiasmo de todos y los desvelos por el reto que representaba. La topografía curva del techo podía deformar las proporciones y eso intimidaba, sobre todo, a quienes no habían participado en *Ejercicio Plástico*.⁹ Por su parte, Castagnino, en una carta a su mujer, escribía:

La tarea en la cúpula de la Galería Pacífico es bravísima, sobre todo llevar los calcos con espúlvoro (sic), hubo que hacer varios ensayos hasta dar con el método: tuvimos que hacer bastidores de madera flexible para fijar el transparente sobre la superficie y entre cinco o seis sostener el armatoste mientras uno calca. Luego la deformación es tan grande que no se aprecia nada desde el andamio, de tal manera que aunque ya tenemos adelantado el dibujo de contorno de figuras habrá que desarmar el andamiaje, que es enorme, para poder ver cómo vamos. Por suerte el arquitecto Aslán es muy comprensivo y se da cuenta que nos llevará más de los dos meses que pensábamos primeramente.¹⁰

Con todo, la oportunidad de llevar a cabo una obra de semejante envergadura en un lugar tan prominente de la ciudad de Buenos Aires anticipaba para el TAM un futuro prometedor. Con palabras de Urruchúa:

Pensábamos que este comienzo propiciaría un interés general entre los jóvenes arquitectos, pensábamos, en fin, muchas cosas en largas discusiones, y lo hacíamos con la máxima seriedad. Según lo entendíamos, las perspectivas se presentaban brillantes. Estábamos alcanzando nuestro propósito, ya que se nos había encomendado pintar la Galería Pacífico, y estaban apalabradas la Estación de Retiro y la Facultad de Derecho.¹¹

Lamentablemente, esa colosal tarea constituyó la primera y única experiencia colectiva del TAM. La falta de un sector oficial que promoviera este tipo de programas culturales suscitó la disolución del grupo.¹² Sin embargo, a pesar de esa vida fugaz, la obra del Taller de Arte Mural abrió una senda en nuestro país. Aun cuando Berni, en diferentes entrevistas y

13 Antonio Berni. "La pintura mural en la Argentina", *Forma*. Órgano de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Nº 23, Buenos Aires, noviembre de 1942, p. 4.

14 Natalia Majluf. "El indigenismo en Perú: Hacia una visión comparativa", en: *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. México, UNAM, 1994, Tomo II, p. 613.

15 Rita Eder. "El muralismo mexicano: modernismo y modernidad", en: *Modernidad y modernización en el arte mexicano (1920-1960)*. México, Munal, 1991, p. 72.

16 Talía Bermejo. "Las Galerías Pacífico en la prensa", en: *Spilimbergo*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pp. 210- 213.

17 Antonio Berni. "Nuestro arte muralista", en: *Murales de Buenos Aires. Galería Pacífico. Berni. Castagnino. Colmeiro. Spilimbergo. Urruchúa*. Buenos Aires, Manrique Zago, 1981, p. 2.

declaraciones a lo largo de su vida, fue cambiando de opinión y descalificó solapadamente a Siqueiros y al muralismo, de igual modo, también hizo alarde del trabajo realizado y de la importancia que tuvieron las pinturas de Galerías Pacífico. Es así como el artista rosarino en 1942, luego de la experiencia vivida con *Ejercicio Plástico*, declaraba:

(...) está demostrado que la pintura mural rebasa la voluntad individual del artista para ser además y en última instancia, una posibilidad social y hasta política. La pintura de caballete no tiene límites para la libertad y la inteligencia creadora del pintor; en cambio, la pintura mural puede ser además el camino donde se anule el genio a causa de los obstáculos que presentan ambientes pobres, mediocres o corrompidos, pues el muralista, siempre está dependiendo de la honestidad y la inteligencia de los que adjudican espacios y materiales, imprescindibles a la ejecución de la obra monumental.¹³

Estas palabras remiten directamente a México, donde la situación fue completamente distinta a la vivida en la Argentina. José Vasconcelos, desde su lugar en el gobierno, había otorgado a los artistas un rol protagónico, que trascendía los límites del arte y los convertía casi en ideólogos con una repercusión de alcance internacional; "el movimiento muralista hizo que México se convirtiera en el prisma a través del cual la crítica internacional miraba toda América Latina".¹⁴ Cabe destacar que este movimiento, además de buscar una dignificación social, una conciliación entre el indígena, el campesino y el marginal, pretendía, asimismo, crear un arte moderno mexicano. Para Rita Eder, "Los muralistas acentuaron la necesidad de llegar, desde lo americano, a una propuesta artística distinta, capaz de reivindicar frente al eurocentrismo, la fuerza de una cultura milenaria, oprimida y descalificada".¹⁵

Empero y sin tener presente el fenómeno pretérito del movimiento muralista mexicano, el trabajo del TAM fue un hito para nuestro país. Esto mismo se vio reflejado en la prensa, que calificaba a los murales como portadores de una nueva concepción de arte con una función de carácter social y, paralelamente, celebraba el acontecimiento como un suceso de trascendencia para la nación en aras de la cultura.¹⁶ A mediados de la década del setenta, Antonio Berni decía:

Escribir sobre los murales de la Galería Pacífico, a los 35 años de su realización, es evocar todo un símbolo de la pintura pública monumental, que tanta influencia ha ejercido en la República Argentina. El primer experimento moderno y de importancia, se realizó entre nosotros a mediados de la década del 30 en el pueblo vecino de Don Torcuato en la finca que perteneciera a Natalio Botana (...). Las pinturas de la Galería Pacífico significaron una segunda etapa del arte muralista; eso sí de mucha más envergadura que la anterior.¹⁷

Aun cuando la trascendencia de los murales y la notoriedad del palacio merecían cierta atención, el paso del tiempo, el descuido y la falta de presupuesto fueron relevantes. Ciertamente es que, en la época en que habían

sido realizadas las reformas, la técnica del hormigón armado presentaba todavía algunas fallas, sobre todo, en su capacidad de aislamiento respecto del agua. La necesidad de un mantenimiento constante resultó un grave inconveniente. El *Bon Marché* y sus pinturas comenzaron a deteriorarse y, a pesar de algunas intervenciones, el edificio perdió todo su esplendor. Esta misma situación se repitió en las Galerías Santa Fe —diseñadas también por el estudio Aslán y Ezcurra pocos años después—. Similares problemas de agrietamiento y filtraciones dañaron, en cambio, las pinturas de Soldi, Presas, Seoane y Gertrudis Chale.

Hacia fines de los años ochenta, el destino de las Galerías Pacífico —sumidas en un completo descuido— fue objeto de una larga controversia, donde polemizaron, en los medios de comunicación, varias personalidades de la escena política. La postura de construir un gran centro cultural estatal no prosperó y el predio fue privatizado y transformado, poco tiempo después, en un centro comercial. Las reformas edilicias implicaron, por un lado, la restauración de las pinturas de la cúpula y, por el otro, la extracción de las cuatro lunetas, que formaban parte de todo el conjunto pictórico. Estos murales, que engalanaban los principales accesos de la Galería, representaban las cuatro estaciones del año y cada una se ubicaba en el punto cardinal correspondiente a cada época. Es entonces como *Primavera*, pintada por Spilimbergo, ocupaba el lado este; *Verano* de Colmeiro, el norte; *Otoño*, ejecutada por Castagnino, el oeste; e *Invierno*, de Urruchúa, el punto sur. Desafortunadamente, una vez removidas de su lugar de origen, estas obras fueron guardadas sin tener en cuenta las correctas condiciones de almacenaje requeridas para una obra de arte. Por más de quince años, el abandono en el que permanecieron las piezas generó alteraciones, que modificaron la apariencia estética de estas. La situación se agravó cuando un incendio accidental destruyó la parte central de la imagen de *Otoño*. El faltante pictórico perdido superaba el 50% de la superficie, lo que distorsionó no solamente la lectura de esa obra, sino la del conjunto de las cuatro estaciones representadas en cada una de las lunetas.

Sin duda, el deterioro de la obra de Castagnino era significativo y el énfasis del proyecto asumido por el Centro Tarea radicaba tanto en la puesta en valor y conservación de los murales como en el tratamiento a llevar a cabo. El desafío técnico era, verdaderamente, sugestivo, pero implicaba además una decisión de carácter ético.

Existía además otra variable, la reubicación de las piezas en un nuevo contexto —el Museo del Libro y de la Lengua proyectado por el arquitecto Clorindo Testa en los terrenos de la Biblioteca Nacional sobre la calle Las Heras—. A través de un convenio entre el Ministerio de Planificación, el IIPC-UNSAM, y la Universidad Tecnológica Nacional, se procedió a instalar y restaurar las obras en el nuevo espacio.

No obstante, aun cuando la resignificación del conjunto dentro de un sitio distinto al que fueron creados era un tema comprometido, el problema principal del proyecto estaba enfocado en la recuperación de una de

las obras, que distorsionaba la lectura de las otras tres.

En primera instancia y mediante un abordaje interdisciplinario, que incluía la química y la historia del arte, fueron relevados los murales, y se procuró establecer los objetivos y la metodología de trabajo. El reto venidero estaba compuesto de cuatro pinturas con una superficie de veintidós metros cuadrados cada una. Luego de los resultados analíticos, se pudo corroborar que la técnica pictórica elegida por el TAM había sido el óleo sobre un mortero de sulfato de calcio (CaSO_4). En cuanto a la tonalidad cromática, las cuatro piezas, a pesar del deterioro, mantenían una paleta básica de colores que brindaba una armónica unidad narrativa. Del mismo modo, la estructura compositiva conservaba un similar equilibrio en todas las escenas; en cada una de las lunetas, sorprendían dos contundentes protagonistas involucrados en tareas rurales, ligadas a la estación del año pertinente.

Una vez realizado el estudio integral de la problemática existente y después de arduos intercambios de propuestas, que incluyeron un seminario de discusión, se dispuso adoptar el criterio de reconstrucción, para lo cual se tuvo en cuenta que toda nueva adición debía distinguirse del original. Es cierto que, con la ayuda de la técnica actual y un exhaustivo trabajo de documentación, era factible rescatar la obra de Castagnino desde el punto de vista figurativo. La restauración de *Otoño* involucraba, por lo tanto, recobrar una imagen casi inexistente mediante una reintegración cromática ilusionista. Con el uso de materiales y técnicas que diferenciaban aquello agregado del remanente pictórico, la intervención revertía una situación en la cual la lectura de la obra no era posible. La restauración que debía llevarse a cabo implicaba, entonces, la recuperación estética y formal no solo de *Otoño*, sino de todo el conjunto de las obras pintadas por el grupo TAM, ya que el deterioro en una de sus piezas distorsionaba la comprensión visual de las cuatro estaciones.

El agravante residía, básicamente, en las enormes dimensiones del faltante pictórico. Sucedió aquello que el fundador del Instituto Centrale de Restauro, Cesare Brandi, en la década del setenta, describe de la siguiente manera en su *Teoría de la restauración*:

Es, pues, un esquema espontáneo de la percepción establecer en una percepción visual una relación de figura y fondo. Esta relación es después articulada y desarrollada en la pintura según la espacialidad elegida para la imagen, pero cuando en el tejido de la pintura se produce una laguna, esta figura no prevista resulta convertida justamente en una figura a la que la pintura sirve de fondo; así pues, a la mutilación de la imagen se añade una devaluación, un retroceso a fondo de lo que precisamente nació como figura.¹⁸

El caso de las lunetas, sin duda, reflejaba esta situación, pero, al mismo tiempo, la decisión tomada por el Centro Tarea se debatía con el segundo principio de la disciplina enunciado por el mismo Brandi: “La restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de

19 *Ibidem*, p. 17.

20 Salvador Muñoz Viñas. *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid, Síntesis, 2004, p. 20.

21 David Hume. *De la tragedia y otros ensayos*. Buenos Aires, Biblos, [1757] 2003, p. 54.

22 *Ibidem*.

la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra a través del tiempo”.¹⁹

La documentación y las fotografías encontradas proporcionaban evidencia suficiente como para restituir la imagen sin caer en la falsificación artística. Asimismo, los nuevos paradigmas en la restauración, surgidos en estas últimas décadas, que se adecuan a mayor cantidad de realidades y admiten tratamientos anteriormente inconcebibles, ayudaron a la resolución del caso. “Lo que caracteriza a la conservación y a la restauración no son sus técnicas ni instrumentos, sino la intención con que se hacen: no depende de qué se hace sino de para qué se hace”,²⁰ sentencia Salvador Muñoz Viñas en su *Teoría contemporánea de la restauración*, con lo que traza de este modo un punto de inflexión en la clásica tradición instaurada por el fundador del Instituto Central.

El propósito del proyecto era, efectivamente, recuperar la lectura del conjunto y evitar perder el mensaje contenido en esas cuatro pinturas, ya que se sabe que, en cada obra, existe un “estado eficaz y un estado defectuoso”²¹ y que, cuando ocurren alteraciones, “impiden que la verdadera forma transmita a la imaginación el sentimiento y la percepción adecuados”.²²

Una vez que se establecieron las tareas de intervención, se tuvo que acondicionar el soporte, que fue nivelado de manera tal que la apariencia lisa y pulida del nuevo fondo marcara un neto contraste con la rugosidad propia del muro. Sobre esta uniforme superficie, se proyectó una fotografía de *Otoño* tomada antes del incendio, y los fragmentos originales de la pintura sirvieron, como puntos de referencia, para ubicar espacialmente las figuras. Luego de plasmar el dibujo con grafito, la imagen fue entonada con colores al agua —fácilmente reversibles—, y una gradación de valor más alto fue seleccionada para toda la paleta cromática utilizada, lo que otorgó, de ese modo, una clara diferencia sobre el original. Aun con esta variación de matices, la recuperación del diseño y el volumen devolvieron la unidad de la obra de Castagnino en particular, y de las cuatro estaciones en conjunto, con lo que se cumplió, de ese modo, el objetivo inicial planteado (figuras 17-20).

Por otro lado, un rasgo elemental de la pintura mural es su condición como parte de un todo. No se trata de una obra aislada, sino que posee una interdependencia con la arquitectura y esto exige analizarla conjuntamente. La lectura de los muros está, consecuentemente, supeditada a la disposición que estos tienen dentro de los espacios edilicios. Tanto el significado como la función de las pinturas van de acuerdo con su entorno y en ese sentido, en el caso que nos atañe, la descontextualización se originó con la drástica decisión de dismantelar la unidad original, que separó las lunetas de la enorme cúpula. La resignificación implicó, entonces, que las obras tuvieran, a partir de su reubicación, un sentido distinto, ya que formaban parte de un nuevo guión o relato, que interpretaba, en esta nueva instancia, la reconstrucción de *Otoño* como la alternativa más razonable

para vincular los murales entre sí.

Pese a todo, es esencial tener presente que unas décadas atrás, la recuperación de la imagen faltante de manera ilusionista no hubiera sido posible. La carencia de los recursos técnicos con los que se cuenta hoy en día hubiese resultado un escollo pero, por sobre todas las cosas, una concepción de pérdida que se deleitaba con el encanto de la ruina, la vigencia de criterios con una inclinación romántica que respetaban la historicidad sobre la estética y exaltaban el valor sublime y pintoresco de material remanente. El juicio crítico imperante hubiera evaluado ese grado de deterioro como un estrago irreparable. Frente a un problema de esta magnitud, donde el remanente original era tan escaso, la solución hubiese sido conservar esas piezas aisladas como restos arqueológicos, considerando el material existente tanto o más valioso que el rescate de la integridad de la obra y de todo su conjunto.

Con todo, del mismo modo que los paradigmas van cambiando, también, los cánones sobre el gusto se modifican y, directa o indirectamente, ejercen cierta influencia en las medidas que se asumen.

La intervención sobre las lunetas de Galerías Pacífico, pintadas por el grupo TAM, vislumbra, en un caso concreto, la posible dependencia de la conservación sobre la estética. Queda aún mucho por analizar, debatir e investigar, pero permanece latente establecer la relación existente entre los cambios estéticos de cada momento histórico y los paradigmas que dominan la restauración y conservación de cada época.

Aun cuando la restauración es una actividad sistemática, está respaldada científicamente y tiene sus propios postulados, la toma de decisiones involucra un proceso crítico y un acto creativo que, como tal, está afectado por el gusto.

La restauración está sujeta a cambios en los paradigmas, pero, sin lugar a dudas, a cambios en el gusto.

Resumen

Los murales de las Galerías Pacífico, pintados por el Taller de Arte Mural (TAM) en 1946, fueron la primera y única experiencia colectiva que llevó a cabo el grupo. A pesar de esa vida fugaz, estas pinturas fueron consideradas portadoras de una nueva concepción de arte con una función de carácter social y, paralelamente, fueron celebradas como un suceso de trascendencia cultural para el país. En la década del noventa, las reformas edilicias que convirtieron el palacio en un centro comercial dispusieron la extracción de las cuatro lunetas que se encontraban en los principales accesos de las Galerías. Durante más de quince años, estas piezas se mantuvieron guardadas, sin tener en cuenta las correctas condiciones de conservación. En 2010, el Centro Tarea, perteneciente a la Universidad Nacional de San Martín, comenzó con el proyecto, que abarcó la puesta en valor y restauración de estas pinturas. La envergadura de estas obras sumada al grave estado de conservación en que se encontraban exigieron, además de un trabajo técnicamente complejo, una decisión ética y estéticamente comprometida.

Palabras clave: pintura mural, lunetas, grupo TAM, restauración

Abstract

The Galerías Pacífico murals, painted by Taller de Arte Mural (TAM) in 1946, were the first and the only collective experience which the group carried out. Despite this ephemeral life, these paintings were considered as a new art conception with a social meaning and, at the same time, were contemplated as an event of cultural significance for the country. In the nineties, building reforms that turned the palace into a shopping center required the extraction of the four murals that were in the main entrances of the Galerías. These pieces were stored for more than fifteen years, without the correct conservation conditions. In 2010 Centro Tarea, belonging to the Universidad Nacional de San Martín, began the restoration project of these paintings. The value of these artworks and their critical condition demanded not only a technically complex work, but also an ethical and aesthetic decision.

Key words: mural painting, lunettes, TAM group, restoration

Santa Federación en contexto

María Filip

Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín

La obra *Santa Federación*, del artista argentino Pío Collivadino,¹ llama la atención en el contexto de su producción general, caracterizada, sobre todo, por imágenes de Buenos Aires, cuadros obreros y paisajes rurales, tanto por su iconografía como por su tratamiento formal. Es un óleo sobre tela de factura abocetada que representa una escena en el interior de un elegante salón, en el que el predominio, casi absoluto, del color rojo evoca la época de Juan Manuel de Rosas. Laura Malosetti Costa ha conjeturado que podría tratarse de un boceto del artista. Esto es posible en la medida que Pío realizó hacia 1910 varios bocetos para participar en el concurso de Cuadros Históricos, que se llevó a cabo durante la Exposición Internacional de Arte del Centenario.² Ahora bien, si realizamos un análisis de la obra y consideramos otros materiales de la Colección del Museo Pío Collivadino³ (CMPC), a la cual pertenece, junto con el contexto histórico cultural de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX, permite sugerir un significado diferente y datarla circa 1923 (figura 21).

Pío Collivadino nació en Buenos Aires en 1869 en el seno de una familia de inmigrantes italianos.⁴ Su formación artística comenzó en la *Società Nazionale Italiana* de Buenos Aires, y la completó en Roma, donde permaneció dieciséis años. Allí estudió en el *Reale Istituto di Belle Arti*, se incorporó en la *Associazione Internazionale di Roma*, decoró en varias oportunidades los salones del Circolo Artistico Internazionale para los bailes de carnaval, colaboró con Cesare Maccari en la decoración mural del

1 Ver José León Pagano. "Pío Collivadino", en: *El arte de los argentinos*, Tomo II. Buenos Aires, Edición del autor, 1938, pp. 11-22; Martín Noel. *Collivadino*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1947; Rodrigo Bonome. *Pío Collivadino*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Estado de Cultura, Ministerio de Cultura y Educación, 1979; Rosa Aielloosa. *Pío Collivadino: contribución al estudio de su vida y de su obra*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1985, Mimeo; Emilio Guerra. *Vida y obra de Pío Collivadino*. Buenos Aires, Gráfica Lugo, 2001; Laura Malosetti Costa. *Collivadino*. Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

2 Miguel Ángel Muñoz. "La Exposición Internacional de Arte del Centenario y la cuestión de la Escuela Argentina", en M. Gutman y T. Reese (ed.): *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 255-266; Miguel Ángel Muñoz. "Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario", en M. Penhos y D. Wechsler (coord.): *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 13-40.

3 La Colección del Museo Pío Collivadino, perteneciente a la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, incluye pinturas, dibujos, grabados, fotografías, libros, publicaciones periódicas y documentos de archivo relacionados con la trayectoria del artista. Actualmente, se encuentra en el Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC) de la Universidad Nacional de San Martín para su catalogación, estudio, conservación, restauración y análisis crítico.

4 Laura Malosetti Costa y José Emilio Burucúa. "Pintura italiana en Buenos Aires en torno a 1910", en Mario Sartor (coord.): *América Latina y la cultura artística italiana: Un balance en el Bicentenario de la Independencia*. Buenos Aires, Istituto Italiano di Cultura, 2011.

5 En 1901 envió *Vita Onesta*, diptico adquirido por la Galería Marangoni de Udine. En 1903 participó con *La hora del almuerzo* y, en 1905, con *Sera sui bastioni*.

6 Roberto Amigo. "La pintura de historia y el primer Centenario", en: *TEMAS, Temas de la Academia, Las artes en torno al Centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*, noviembre de 2012, pp. 27-37.

Palacio de Justicia y realizó trabajos para la prestigiosa revista *Novissima*. Además, envió obras a la Bienal de Venecia en 1901, en 1903 y en 1905.⁵ En 1906 volvió a Buenos Aires y fundó el grupo *Nexus*, que se autoproclamó representante de un nuevo y auténtico nacionalismo artístico argentino, junto con Carlos Ripamonte, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Arturo Dresco, Alberto M. Rossi, Justo Lynch, Fernando Fader y Rogelio Yrurtia. En 1908 realizó, en Montevideo, la decoración de la capilla de la Eucaristía de la Iglesia Matriz y también la del Teatro Solís, todo el mismo año en que asumió como vicepresidente de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y director de la Academia Nacional de Bellas Artes, cargo que ocupó durante 35 años. A lo largo de su carrera, se desempeñó como pintor, decorador, grabador e ilustrador de publicaciones gráficas, escenógrafo, docente y jurado de certámenes artísticos, además, de haber ocupado importantes cargos de autoridad, tanto en instituciones vinculadas a las Bellas Artes como al teatro.

En la Exposición Internacional de Arte del Centenario, que se realizó en 1910, Collivadino ganó el primer premio en la categoría "Retrato de todos los miembros de la Primera Junta"⁶ con *La Jura de la Junta*, una obra de temática histórica que hoy se encuentra en el Museo Histórico Nacional. En la CMPC se conservan seis bocetos de esta pintura, que fueron restaurados por los especialistas del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC) de la UNSAM y que, si se los compara con *Santa Federación*, muestran muchas diferencias desde el punto de vista de su materialidad. Cinco son dibujos en tinta sobre distintos tipos de papeles, que presentan la composición de *La Jura* en sus sucesivas etapas de elaboración, mientras que el sexto es un óleo sobre papel vegetal, sobre el cual Collivadino aplicó una capa delgada de materia arriba del soporte translúcido, probablemente, con el fin de trasladar la imagen por medio de una proyección lumínica al formato mayor de su versión definitiva (300 x 400 cm). *Santa Federación*, en cambio, es un óleo sobre tela en el cual la gran cantidad de materia, aplicada sobre la superficie, generó una textura irregular, que dejó en evidencia las pinceladas que dieron forma a las figuras. Además, es una obra que tiene la firma del artista en el ángulo inferior izquierdo, mientras que ninguno de los seis bocetos está firmado. Estas diferencias llevan a considerar a *Santa Federación* como una obra terminada y a descartar la idea de que se trata de un boceto.

Por otro lado, hacia 1910, Collivadino también realizó la *Maestranza y Parque de Artillería del Ejército de los Andes*, otra pintura de temática histórica de la que se conservan, en la CMPC, dos bocetos en tinta sobre papel, sin firma ni fecha, y dos reproducciones. En una de estas reproducciones, la imagen de una tarjeta postal, que se realizó para el Centenario, aparece la firma del artista en color blanco, en el ángulo inferior derecho, ya que, en el ángulo inferior izquierdo, se observa un sello con las manos, la pica y el gorro frigio del escudo nacional, junto con la inscripción "La obra de la Patria - 1910 - República Argentina". La otra reproducción apareció

7 Agradezco a la licenciada Catalina Valdés este dato.

8 <http://www.archive.org/stream/elpasodelosande00espegooq#-page/n2/mode/2up>.

9 El boceto aparece mencionado en la página 19 como *La maestranza de Fray Beltrán*. El cuaderno de notas forma parte de la CMPC, así como otros escritos del artista, que son fundamentales para reconstruir su pensamiento y conocer los pormenores de su trayectoria profesional.

10 Este tipo de interrogantes son los que genera el trabajo de catalogación de la CMPC, que se lleva a cabo en el IIPC-UNSAM, en el marco del Proyecto de Investigación Plurianual *Modernidad y Academia en Buenos Aires entre el Centenario y la Segunda Guerra Mundial*, financiado por el CONICET y dirigido por la doctora Laura Malosetti Costa.

11 Cuaderno de notas de Pío Collivadino, p. 112. CMPC.

12 Roberto Amigo. "Las armas de la pintura", en: *Las armas de la pintura. La Nación en construcción (1852-1870)*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2008, pp. 9-20.

en la revista *Aconcagua* en julio de 1930,⁷ a continuación de un informe de la Dirección General de Yacimientos Petrolíferos Fiscales y acompañada por un texto extraído de *El Paso de los Andes*, del general Jerónimo Espejo.⁸ El epígrafe la identifica como un boceto de Pío Collivadino de 1910. Evidentemente, se trata de la reproducción del boceto al óleo de gran formato que, según lo que escribió el propio artista en uno de sus cuadernos de notas, fue donado al general Enrique Mosconi, primer Director General de YPF, en octubre de 1929.⁹ La existencia de ambas reproducciones en la CMPC permitió analizarlas en detalle y advertir que, a diferencia de la primera, en la segunda no aparece la firma del artista y que, además, hay en ella una menor presencia de la línea en la definición de las formas, por lo que cabría pensar que son reproducciones de dos versiones distintas de la misma composición. Esto implicaría la existencia de dos obras del artista que representan la Maestranza y el Parque de Artillería del Ejército de los Andes en lugar de una, como se pensaba hasta el momento.¹⁰

Asimismo, para los festejos del Centenario, Collivadino realizó, junto con Carlos Ripamonte, José Guarro y Juan Ferrari, un panorama del Paso de los Andes compuesto por un telón de fondo sobre el que estaba representada la cordillera en relieve. Respecto de este trabajo, el artista escribió:

Panorama del Paso de los Andes, o mejor dicho diorama. Representación plástica en colaboración del amigo escultor Juan M. Ferrari. Ha sido hecho por iniciativa de Aquiles De Micheli y exhibido en la Avenida de Mayo 1030. 1910. El formato de este diorama era pequeño y no dio el resultado de público que se deseaba a pesar de que nuestro trabajo era digno de cierta consideración.¹¹

Vemos, entonces, que la iconografía de los trabajos documentados realizados por Collivadino hacia 1910 está relacionada o bien con la Revolución de Mayo o bien con la gesta emancipadora del general San Martín, algo lógico si se considera que las imágenes del 25 de Mayo recibieron un gran impulso en ocasión de los festejos del Centenario, mientras que la gesta sanmartiniana fue ampliamente abordada desde mediados del siglo XIX, por las pinturas históricas que acompañaron los relatos fundacionales de la historiografía nacional.¹² Por ello, la iconografía de *Santa Federación* no hubiera coincidido con los temas usuales abordados en 1910. En primera instancia, porque, aunque en esos años existían ya reivindicaciones históricas de Rosas y un debate en torno a su figura, es también cierto que, en el plano de las representaciones, la cronología puede ser diferente. Tras la Batalla de Caseros, se llevó a cabo un proceso de sustitución simbólica de las imágenes del rosismo, que habían sido utilizadas programáticamente por el gobierno federal, pero que fueron reemplazadas por otras, que instalaron la idea de una patria colectiva y republicana desde los orígenes, en correspondencia con el nuevo discurso político. Pero, además, porque desde la caída de Rosas, se difundieron representaciones que denunciaban el terror del

13 Roberto Amigo. "Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)", en: *Arte Argentino de los Siglos XVIII y/o XIX*. Buenos Aires, FIAAR, 1999, pp. 11-56.

14 "Evocaciones históricas", *El Diario*, 8 de julio de 1916.

15 "Cuadros plásticos en el Buenos Aires", *La Nación*, 8 de julio de 1916.

régimen federal, como aquellas de los *crímenes del rosismo*, que fueron popularizadas durante el Estado de Buenos Aires a través de pinturas, litografías y en las salas de vistas ópticas.¹³

El mismo sentido otorgó Collivadino a la primera representación que hizo de la época de Rosas, hecho que apoya nuestra hipótesis de una datación posterior de *Santa Federación*. Fue, en el marco de un espectáculo, que se estrenó el viernes 7 de julio de 1916 en el Teatro Buenos Aires. Durante el evento, el Dr. Belisario Roldán comentó diez cuadros plásticos de la Epopeya Nacional, realizados por el artista en conmemoración del Centenario de la Independencia. La presentación se dividía en tres partes. La primera parte incluía *El descubrimiento de América* (desembarco de Colón), *Los conquistadores* (Hernán Cortés) y *La Fundación de Buenos Aires* (reproducción del cuadro de Moreno Carbonero). La segunda parte, *Los Virreyes*, *La mañana de Mayo* (French y Berutti), *El Congreso de Tucumán* (Jura de la Independencia) y *El Paso de los Andes*. Y la tercera *El caudillaje* (Quiroga en Barranca Yaco), *La tiranía* (Rosas) y *La organización nacional* (Mitre y el panorama de Buenos Aires). La propuesta fue muy bien recibida por el público y tuvo una gran repercusión en la prensa. Según la edición de *El Diario* del 8 de julio de 1916:

Los diez cuadros convencieron, pero no por igual; -la evocación de Rosas se llevó la palma-. Pasa la mazorca sobre un cielo violentamente rojo, con esplendores de incendio, llevan en las picas cabezas sangrientas; las aves de rapiña y carniceras le dan escolta: es una visión trágica, de crimen y terror, que impresiona y se graba en la imaginación.¹⁴

Y según *La Nación*:

"La tiranía" es una interpretación que se destaca sobre todas las anteriores. Ha sido concebida y ejecutada dentro de la tonalidad roja que caracteriza el ambiente de bravuras de aquel ciclo histórico, permitiendo ver a la distancia una patrulla de mazorqueros que se aleja, como si quisiera perderse en el infinito para dejar libre el campo a la nueva civilización que avanza.¹⁵

Evidentemente, se trata de una representación de la época de Rosas muy diferente a *Santa Federación*. En efecto, refleja una imagen completamente opuesta del rosismo. En primera instancia, porque su título es *La tiranía*, pero además, porque la escena está protagonizada por la mazorca, el brazo armado de la Sociedad Popular Restauradora, responsable de muchos de los *crímenes* asociados al gobierno federal. Asimismo, porque en ambas composiciones hay un uso diferente del color rojo. En el caso de *La tiranía* no solo se lo utiliza para evocar aquel momento histórico, como en *Santa Federación*, sino que además es un elemento simbólico que sintetiza la violencia del régimen.

En *Santa Federación*, en cambio, no se refleja una imagen negativa del rosismo. Sobre una tela de pequeño formato (30,4 x 40,5 cm),

16 Fernando Devoto y Nora Pagano. *Historia de la Historiografía Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2009.

17 Alejandro Cattaruzza. *Los usos del pasado. La historia y la política argentina en discusión 1910-1945*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

18 Fernando Devoto y Nora Pagano, *op. cit.*; Tulio Halperin Dongi. *El revisionismo histórico argentino*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1970; Roberto Etchepareborda. *Rosas. Controvertida historiografía*. Buenos Aires, Pleamar, 1972; Diana Quattrocchi Woisson. *Los males de la memoria: Historia y política en la Argentina*. Buenos Aires, Emecé, 1995.

Collivadino representó una escena que se desarrolla en el interior de un elegante salón de baile decorado con cuadros, cortinados y lámparas, en donde, varias mujeres de pie o sentadas y algunos hombres, vestidos de traje o con uniformes militares, se distribuyen alrededor de la figura femenina principal, ubicada de frente al espectador en el centro de la composición. Ninguno de sus elementos lleva a pensar en los *crímenes del rosismo*. De hecho, por su iconografía y por su tratamiento formal, responde mejor al contexto histórico y artístico de la década de 1920 que a los tiempos del Centenario.

Al contexto histórico, porque en los años veinte el proceso de democratización social y política, que acompañó la llegada del radicalismo al gobierno, y la consolidación de los medios masivos de comunicación determinaron la ampliación del público interesado por cuestiones y controversias históricas, especialmente, aunque no exclusivamente, por Rosas y su época, en un formato entre la divulgación y el folletín.¹⁶ Así, novelas populares de gran tirada abordaron el tema del rosismo o utilizaron su época como marco para desarrollar sus argumentos, se escribieron obras de teatro y guiones de cine y se compusieron canciones de música popular como *La pulpera de Santa Lucía*, *La mazorquera de Monserrat* y *La Guitarrera de San Nicolás*, del poeta Héctor Pedro Blomberg, el compositor Enrique Maciel y el cantor Ignacio Corsini.¹⁷ Ciertamente, se trataba de evocaciones libres de la época de Rosas, sin pretensiones de fidelidad histórica, que incluso no estaban ni a favor, ni en contra de su política, pero también hubo quienes recuperaron su figura desde otro lugar.¹⁸ Hacia fines del siglo XIX, hubo importantes antecedentes que intentaron una reconstrucción fidedigna de aquella época, como los tres volúmenes de la *Historia de Rosas y su época* de Adolfo Saldías, publicados entre 1881 y 1886, y la obra de Ernesto Quesada publicada en 1898, *La época de Rosas. Su verdadero carácter histórico*. No obstante, también es cierto que los argumentos sobre el rosismo de los intelectuales y los historiadores en los años veinte tuvieron una repercusión mucho mayor. Dardo Corvalán Mendilaharsu, por ejemplo, que ya había publicado varios artículos que de una manera u otra justifican, exculpaban o reivindicaban a Rosas en la revista *Nosotros*, en *Fray Mocho* y en la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, en los años veinte, prosiguió con sus trabajos históricos y publicó, con varios de ellos, dos libros de divulgación masiva, *Sombra Histórica* en 1923 y *Rosas* en 1929. Por otro lado, en 1922 Carlos Ibarguren dictó un ciclo de lecciones-conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras, que tuvo un gran éxito de público y que luego se convirtió en el libro *Juan Manuel de Rosas. Su vida, su tiempo, su drama*, con el que ganó el Premio Nacional de Literatura en 1930. El mismo autor también publicó, en 1925, un libro sobre la hija del Gobernador, titulado *Manuelita Rosas*. Asimismo, Emilio Ravignani, desde la mirada más abarcadora de la Nueva Escuela Histórica, también buscó

19 Citado en Juan José Sebrelli. *Crítica de las ideas políticas argentinas*. Buenos Aires, Sudamericana, 2011.

20 Gabriel Peluffo Linari. *Historia de la Pintura Uruguaya*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1988; Raquel Pereda. *Pedro Figari*. Buenos Aires, Lianone, 1984.

21 La mayoría de los catálogos de las muestras que Figari realizó en Buenos Aires se pueden encontrar en la Fundación Espigas.

recuperar la figura de Rosas, ya que entendía su época como una etapa imprescindible de la organización nacional. Su opinión se difundió en los periódicos, y trascendió el ámbito académico, como lo demuestra, por ejemplo, el artículo de la revista *Mundo Argentino* del 13 de abril de 1927, que reproduce sus afirmaciones:

Rosas, el “tirano”, fue un verdadero patriota y trabajó como pocos lo han hecho hasta el presente por la soberanía de la Argentina. Si se lo observa de modo imparcial, Rosas nos parece, por ejemplo, muy diferente de un “lobo malo”, como lo han pintado siempre. El gaucho brutal, ignorante y salvaje de la tradición, se convierte, visto desde aquí, en un gobernador de una rara habilidad política, de una agudeza sutil y de un gran tacto.¹⁹

También, la creciente popularidad del Gobernador en los años veinte lo prueba la encuesta publicada por el diario *Crítica* en diciembre de 1927 en la que se preguntaba “¿Hay que rehabilitar a Juan Manuel de Rosas?”. A lo que tanto Ravignani como Corvalán Mendilaharsu, Rojas y Molinari contestaban afirmativamente. Las imágenes, por su parte, acompañaron esta tendencia, y por ello, resulta más lógico asociar la iconografía de *Santa Federación* con este contexto que el de 1910.

Pero también, *Santa Federación* responde mejor al contexto específicamente artístico de aquellos años que a los tiempos del Centenario, porque tanto su tema, su formato, como la composición, la factura abocetada y las pinceladas, cargadas de materia que dan forma a las figuras, recuerdan fuertemente las obras de bailes federales del artista uruguayo Pedro Figari.²⁰ Abogado, político, escritor y periodista, Figari comenzó a dedicarse exclusivamente a la pintura en 1918, pero abordó la temática rosista, por primera vez, luego de mudarse a Buenos Aires, en 1921. A partir de entonces, las escenas ambientadas en la época de Rosas se convirtieron en una constante de su producción, como puede constatar en los catálogos de las numerosas exposiciones que realizó durante las décadas de 1920 y 1930 en distintos espacios de la ciudad.²¹ La primera de estas exposiciones fue en 1921 en la Galería Müller y la más importante, en 1923, en la Comisión Nacional de Bellas Artes, donde se exhibieron 83 obras. Indudablemente, por el lugar que ocupaba Collivadino dentro del campo artístico porteño y seguramente también por su interés personal como pintor, el entonces director de la Academia Nacional de Bellas Artes debió visitar algunas de estas muestras. De hecho, un artículo escrito por Juan José de Soiza Reilly, publicado en *El País de Montevideo* el 21 de agosto de 1924, lo sitúa en una de ellas. Collivadino manifiesta su opinión sobre las obras de Figari de la siguiente manera:

Mientras yo, en la exposición de Figari, observaba sus cuadros, llamáronme la atención dos caballeros. Cambiaban opiniones artísticas. Uno de ellos era el director del Jardín Zoológico, don Clemente Onelli. El otro, don Pío Collivadino, director de

22 Juan José de Soiza Reilly. "Los cuadros de Figari", *El País de Montevideo*, 21 de agosto de 1924.

23 Nora Altrudi, Catalina Fara, María Filip *et al.* "Puesta en valor de la dimensión material e inmaterial de la Colección del Museo Pío Collivadino. Una experiencia de abordaje interdisciplinario", *Papeles de Trabajo*, Volumen 4, Nº 7, abril de 2011, pp. 153-170.

24 Laura Malosetti Costa. "Artes visuales y ópera, entre Italia y la Argentina a comienzos del siglo XX. El caso de Pío Collivadino", en Annibale Cetrangolo (comp.): *El Teatro Solís. Relaciones italo-iberoamericanas II*. Montevideo, Universidad de la República-IMLA 2012.

la Academia de Bellas Artes.

Onelli señalaba con un dedo las figuras extrañas de unos animalitos pintados en una de las telas.

—Che, Collivadino —decía Onelli—, mirá esos perros. Esos perros no tienen forma de perros. ¡Y mirá que yo he visto perros en mi vida!...

—Tené razón, caro Clemente —le contestó Collivadino—, no tienen forma de perro, siguro! Má, però... ¡Mirá cómo esos perros caminan! Hay movimiento. Se mueven... No hay técnica, no hay planos, pero corren como perros. ¡Hay algo adentro! —Sí, ma però... No son perros.

Pasaron a otro cuadro titulado *Diligencia*. Onelli insistió:

—Mirá, ché... ¿Qué raza de animales son esos? ¡Per Dio!

—¡Caballos! ¡Son caballos! —le repuso Collivadino.

—¿Caballos? Parecen camellos...

—Sí. Cierito. No parecen caballos. Má, però, son caballos. ¡Mirá cómo se mueven!

¡Mirá cómo andan! ¡Andan como caballos!

—Sí, ma però... ¡No son caballos!

—¡Son caballos! ¡Per Dio!²²

Si bien es cierto que no podemos afirmar fehacientemente que este diálogo haya existido, es muy interesante el hecho de que posiciona a Collivadino a favor de las nuevas tendencias artísticas y en contra del conservadurismo de Onelli. En sus intervenciones, el artista destaca la sensación de movimiento que transmiten las figuras de las obras de Figari como un valor positivo. Sin embargo, también reconoce su falta de técnica. Así, es posible pensar que Collivadino tuvo en cuenta las obras del uruguayo a la hora de representar un tema que era tan habitual en su producción, pero también, que trató de combinar, en *Santa Federación*, las pinceladas dinámicas, propias de Figari, con los recursos técnicos tradicionales que había aprendido en Roma, mediante la aplicación de la materia sobre una tela especialmente preparada para recibir el empaste. Es cierto que el resultado obtenido por Collivadino es muy diferente a los cartones de Figari. De hecho, su obra resulta mucho más pesada y menos espontánea, pero el aire de familia que los emparenta es tan grande que no tendría fundamento sostener que no existe una relación entre ellos.

Asimismo, a partir de su estilo, *Santa Federación* se puede vincular con otros trabajos de Collivadino, que también forman parte de la CMPC. Se trata de unos apuntes de escenografías que el artista realizaba cuando iba al teatro y que hasta el momento nunca habían sido considerados por los investigadores que se ocuparon de su trayectoria profesional. De hecho, el acceso a ellos fue facilitado por el trabajo de recuperación de la CMPC, que actualmente se lleva a cabo en el IIPC de la UNSAM.²³

Desde muy joven, Collivadino estuvo en contacto con el teatro, la práctica escenográfica y las decoraciones efímeras.²⁴ Incluso antes de viajar hacia Europa para completar su formación artística, fue actor y escenógrafo en el Teatro Goldoni, junto con Guillermo Battaglia. Luego, en Roma, se encargó, durante varios años, de las decoraciones de los bailes de carnaval en el Círculo Artístico Internazionale y, cuando regresó a

25 En 1908 realizó la escenografía de la ópera *Aurora* para la inauguración de la nueva sala del Teatro Colón y, en 1939, las de las óperas *Bizancio* y *Las Vírgenes del Sol* y las del ballet *Georgia*, junto con Dante Ortolani, para la misma sala.

26 Collivadino también fue primer miembro y, luego, presidente del Directorio del Teatro Colón.

27 No existen muchos trabajos sobre la relación de las Bellas Artes con el teatro en la Argentina, pero un abordaje general puede encontrarse en Rodrigo Bonome. *El teatro y las artes plásticas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

28 Paul Groussac. *La divisa punzó*. Buenos Aires, Jesús Menéndez e hijos, 1923.

29 El guión original de esta obra se encuentra en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET).

30 Eduardo R. Rossi. "Manuelita Rozas", *Bambalinas*, Volumen 6, Nº 261, 7 de abril de 1923, p. 23.

Buenos Aires, realizó escenografías para el Teatro Colón,²⁵ en 1908 y en 1935.²⁶ Además, creó la cátedra de Escenografía en la Academia Nacional de Bellas Artes y, desde 1922, estuvo al frente de la dirección artística del Corso Municipal de la ciudad de Buenos Aires. Toda esta faceta de su carrera aún se encuentra poco explorada, a pesar de tener un gran valor tanto para la historia del arte como para la historia del teatro argentino.²⁷

En ella se enmarca su costumbre de realizar apuntes escenográficos de las obras que iba a ver a los teatros de Buenos Aires. En la CMPC se conservan muchos de estos trabajos realizados en tinta sobre papel o sobre los mismos programas de las obras. La mayoría de ellos muestran las escenografías de los distintos actos sin los personajes y anotaciones manuscritas sobre los aspectos técnicos más destacados y, además, incluyen el nombre del escenógrafo, del teatro, el título de la obra y el año. Pero también hay otro tipo de apuntes realizados al óleo sobre cartón y que solo muestran una escena de la obra con sus personajes, como por ejemplo los de *El pájaro de fuego*, *Las Sifides*, *Cleopatra* o *El Príncipe Igor*. Estos son los que, por su tamaño y por su factura, se relacionan con *Santa Federación*. Incluso, podría pensarse que en conjunto forman parte de una misma serie. Sin embargo, los distintos soportes, cartón en el caso de los apuntes y tela, en el caso de la obra, también podrían sugerir diferentes destinos. En efecto, los primeros pudieron haber sido utilizados como material didáctico en las maquetas de escenarios de la cátedra de Escenografía de la Academia, mientras que la segunda pudo haber sido pensada para un destino de mercado, por lo que siguió una vez más el ejemplo de Figari, que gozaba de un gran éxito de ventas. Como sea, más allá de cuál haya sido la intención del artista al realizar la obra, hay otro elemento que refuerza la hipótesis de la vinculación de *Santa Federación* con el teatro y con los apuntes escenográficos. En la década de 1920, en el marco del aumento del interés por la figura y la época de Rosas, también se estrenaron en Buenos Aires varias obras de temática rosista, aunque no necesariamente favorables a este. Entre ellas, cabe destacar *La divisa punzó*, de Paul Groussac,²⁸ estrenada en el Teatro Odeón el 6 de julio de 1923, y *Manuelita Rosas*, de Eduardo Rossi, estrenada el 16 de marzo de 1923 en el Teatro Marconi de Buenos Aires por la compañía de Blanca Podestá.²⁹ En esta última, el tercer acto se desarrolla en el interior de un salón de baile. Según el libro:

Gran salón de fiestas en la casa de Rosas. Un cortinado rojo que en el momento oportuno será descorrido oculta la mayor parte del salón. Al levantarse el telón, varias parejas estarán bailando. Al descorrerse la cortina, el baile continuará hasta el momento en que hace su aparición Manuelita, acompañada de Rosita. La concurrencia saluda ceremoniosamente a la hija del Restaurador.³⁰

Así, se puede suponer entonces con un alto grado de probabilidad que *Santa Federación* reproduce una escena del tercer acto de *Manuelita Rosas* y que, por consiguiente, fue realizada por Collivadino hacia 1923.

31 José León Pagano. *Prilidiano Pueyrredón. Monografías de artistas*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1945; Patricia Laura Giunta. "Prilidiano Pueyrredón y los orígenes del arte nacional", en AA.VV.: *Prilidiano Pueyrredón*. Buenos Aires, Banco Velox, 1999, pp. 55-60.

Incluso, puede también inferirse que la figura principal de la pintura es la protagonista de la obra, porque su pose y su vestido rojo recuerdan el famoso retrato de Manuelita Rosas pintado por Prilidiano Pueyrredón en 1851, que fue donado, según José León Pagano, por su esposo Don Máximo Terrero y sus hijos al Museo Histórico Nacional en 1903.³¹

Conclusión

El análisis de la relación de *Santa Federación* con las otras obras de temática histórica de Collivadino permite desestimar la idea de que se trata de un boceto realizado por el artista para participar en la Exposición Internacional de Arte del Centenario. De hecho, su iconografía sería algo extraordinario hacia 1910 porque las imágenes del rosismo que predominaban en la cultura visual porteña de entonces eran aquellas que denunciaban el terror del régimen federal. Además, la representación de la época de Rosas que realizó Collivadino en 1916 demuestra que el artista seguía esta tendencia, presentaba una escena violenta que evocaba las ideas del terror y de la muerte. Sin embargo, la situación cambió en la década de 1920, cuando aumentó el interés popular por Rosas y su época, y se replanteó su figura desde el campo de la historia académica. En ese momento, no solo circularon masivamente opiniones a favor de Rosas, sino que además comenzaron a aparecer obras que no reflejaban una imagen negativa del rosismo. *Santa Federación*, entonces, responde mejor a este contexto que a uno anterior. Asimismo, tanto por su tema como por su formato, su composición, la factura abocetada y las pinceladas cargadas de materia que dan forma a las figuras, se relaciona con los cartones de temática rosista que el artista uruguayo Pedro Figari comenzó a realizar tras mudarse a Buenos Aires en 1921.

Finalmente, se la puede considerar una representación de una escena teatral, porque también, desde el punto de vista de su estilo, se relaciona con los apuntes de escenografías que Collivadino solía hacer cuando iba al teatro y porque en 1923 se estrenó en Buenos Aires *Manuelita Rosas*, una obra ambientada en la época de Rosas cuyo tercer acto se desarrolla en el interior de un elegante salón de baile.

De esta manera, se cumple con la propuesta de otorgarle un nuevo significado a *Santa Federación* a través de la consideración de otros materiales de la Colección del Museo Pío Collivadino y el contexto histórico cultural de Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX. Igualmente, se exploró la faceta que vincula al artista con el teatro y la escenografía, y se propuso una forma alternativa de resolver el problema de la datación de las obras de Collivadino, que no muestran una clara evolución estilística a lo largo del tiempo. Además, se demostró la importancia de recuperar, tanto en términos materiales como inmateriales, las fuentes primarias que forman parte de nuestro patrimonio cultural y que son fundamentales e irremplazables a la hora de llevar adelante una investigación histórica.

Resumen

Santa Federación es una obra de Pío Collivadino que llama la atención respecto del resto de la producción general del artista tanto por su iconografía como por su tratamiento formal. Su análisis dentro de la Colección del Museo Pío Collivadino y en el contexto histórico cultural de Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX, permite relacionarla con una faceta poco explorada de la trayectoria del artista, aquella que lo vincula con el teatro y la escenografía, y además permite datarla circa 1923. En este artículo, se analiza en detalle la relación de *Santa Federación* con las otras obras de temática histórica de Collivadino, sumado al interés por la figura y la época de Rosas en los años veinte y su recuperación desde el campo de la historia académica, con la producción plástica de Pedro Figari y las costumbres del artista, que dejaron huellas en la Colección del Museo que lleva su nombre.

Palabras clave: Pío Collivadino, Manuelita Rosas, Artes plásticas, Teatro, Escenografía

Abstract

Pío Collivadino's *Santa Federación* draws attention in the context of the artist's overall production both because of its iconography and its formal treatment. Its analysis within the Pío Collivadino Museum Collection and the Buenos Aires cultural and historical context in the early decades of the twentieth century allow us to relate it with an unexplored aspects of the artist's career: his link with the theater and the scenery, which lead us to date it c. 1923. This paper discusses in detail the relationship of *Santa Federación* with other Collivadino's works on historical themes; with increasing interest in the figure and the Rosas era in the '20s and his recovery from the field of academic history; the art production of Pedro Figari and with the artist's customs, which left footprints in the Collection of the Museum that bears his name.

Key words: Pío Collivadino, Manuelita Rosas, Arts, Theater, Scenery

ASINUS ARTIS



¿De quién es ese autor?

La propiedad intelectual, entre las promesas del museo imaginario y las amenazas del imaginario virtual

Juan Ricardo Rey y Diego Guerra

Las cosas de cristal no tienen "aura". El cristal es el enemigo del misterio, y lo es también de la propiedad (Walter Benjamin, Experiencia y pobreza, 1933).

No hay duda de que uno de los aspectos más celebrados –sinceramente o no–, en la sociedad contemporánea, es la posibilidad del acceso a la información, categoría tan vaga como invocada para los fines más diversos, que nuclea una amplia serie de mecanismos de puesta en circulación de producciones culturales: desde el campo de las artes hasta el entretenimiento de masas, desde la información periodística hasta la investigación en el área de las ciencias.

Las principales dificultades que presenta esta aparente apertura se relacionan con el concepto de propiedad intelectual y sus implicancias para las condiciones de circulación y recepción de los contenidos. Dificultades a las que nuestro trabajo como historiadores del arte –en tanto involucrados con todas las instancias de la producción y comunicación del hecho artístico entendidas como otras tantas materias de análisis crítico– nos enfrenta de manera cotidiana, y a las que –burros de carga, porfiados y confiados en el poder legitimador de la propia ignorancia– nos remitiremos, en estas reflexiones, que intentarán iluminar los inicios de un posible camino.¹



La relación que nuestra sociedad de masas establece con las producciones culturales es tan ambivalente como los lazos que tensionan, en

¹ Vaya nuestro especial agradecimiento al Dr. José Puccinelli, por el asesoramiento prestado en el tema.

2 Walter Benjamin. "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" (1936), en J. Aguirre (traducción y edición): *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1989.

el marco de la concepción capitalista de la propiedad —y del modelo contractual promovido por la Ilustración—, las esferas de lo público y lo privado; de modo tal que, si de una parte se promueve la noción abstracta de cultura como patrimonio universal, ciertos aspectos fundamentales de la práctica concreta continúan, sin embargo, priorizando la salvaguardia del patrimonio individual, aun a costa de los principios legitimadores de su valor.

En el marco de las contradicciones determinadas por ese contexto, las producciones culturales se ven atravesadas por su, no menos problemática, condición de mercancía: variable universal perfeccionada por el capitalismo, garante último de la traductibilidad de objetos, materias y personas al lenguaje globalizado del mercado. Como consecuencia de su inserción en un vasto proceso de masificación tecnificada, las producciones artísticas hicieron explícita, durante el siglo XX, su participación en lo que Walter Benjamin caracterizó, con tanta clarividencia, como resistencia al abuso de la cita, en la *era de su reproductibilidad técnica*.² A partir de entonces, las obras de arte y su principal fuerza motriz, el aura, tuvieron que lidiar con paradojas derivadas del conflicto entre la necesaria unicidad del *aquí y ahora* de la obra artística —respaldo en metálico de una valoración de mercado a cuyos límites exorbitantes nos hemos habituado en las últimas décadas— y las aspiraciones democratizantes de los dispositivos de comunicación masivos, cuyo potencial para la liquidación del aura es solo equivalente al que tienen para alimentarla.

En ese sentido, las consecuencias de la puja entre el valor de exhibición y el valor cultural de la obra de arte fueron más complejas que la simple represión —en términos de Benjamin— del segundo por el primero, aun dentro de los límites que, a la larga, se ocuparía de trazar la historia. Si bien es cierto que la difusión y el conocimiento de las producciones artísticas se elevaron durante el último siglo a niveles antes insospechados, también lo es que la obra de arte constituye un tipo particular de mercancía, cuyo valor económico se basa, principalmente, en su unicidad y su circulación restringida.

¿Qué pasa, entonces, cuando un espacio como internet, en tanto plataforma virtual de mercado y bolsa de valores, agudiza y proyecta, al infinito, las contradicciones no resueltas de la reproductibilidad técnica al facilitar el acceso digital de las producciones del genio humano? ¿Hasta dónde es legítima la paranoia del sistema frente a un proceso desencadenado por él mismo?, y ¿por qué es tan difícil evitar sentirnos menos como consumidores de cultura que como contrabandistas cuando accedemos —por vías perfectamente legales y cuya inserción en nuestra vida cotidiana ha sido legitimada por la práctica del mercado y el silencio, cuando no la aprobación directa del Estado— a textos, imágenes, películas y obras musicales que difícilmente hubiéramos conocido y disfrutado de otra manera?



3 Francis Grose. *Principios de la caricatura. Seguidos de un ensayo sobre la pintura cómica*. Introducción de José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski. Buenos Aires, Katz Editores, 2012.

4 Ver galería virtual disponible en: <http://www.katzeditores.com/Grose/imagenes.htm?detect-flash=false&>, acceso 5 de febrero de 2013.

Son abundantes y ampliamente conocidos los casos de producciones intelectuales, escritas o audiovisuales, donde la exigencia de sumas onerosas en concepto de derechos de autor por la reproducción de imágenes mayormente integradas al imaginario colectivo funcionó, más que como el pedido de una justa retribución por el acceso a la propiedad ajena, como un mecanismo de extorsión financiera, que impidió o condicionó la circulación de contenidos.

En Argentina se lanzó, a principios de 2012, la primera edición en castellano del tratado *Principios de la caricatura* de Francis Grose de 1788, de cuya edición francesa de 1802 se guarda un ejemplar en el tesoro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. La obra fue traducida por José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski,³ quienes incluyeron un estudio previo de su autoría sobre la pintura de tema cómico a lo largo de la historia del arte. En el espíritu universalista, característico de los autores, herederos de la escuela de Aby Warburg y su inclinación al análisis de los fenómenos visuales en la larga duración, el texto recorre, a partir de una mirada original, una extensa lista de obras de los pintores más renombrados del arte occidental, desde el Bosco hasta Leonardo Da Vinci o los hermanos Carracci, obras cuya reproducción en el impreso hubiera implicado costos prohibitivos para una publicación destinada a una circulación relativamente amplia y a un espectro de lectores conformado por estudiantes, profesionales de las humanidades y público en general. Lo interesante del caso es que, ante este impedimento, se decidió reproducir digitalmente muchas de esas obras en una galería virtual en la página de la editorial,⁴ lo cual no parece ciertamente un acto fuera de la ley o ejecutado en la clandestinidad, y tampoco tuvo las consecuencias económicas —ni legales— que hubiera tenido la inclusión de esas mismas imágenes en el libro editado en papel. ¿Doble discurso del sistema, descuido o vacío legal? La distancia que separa una y otra alternativa de publicación parece ser la misma que separa los fundamentos culturales del valor económico de la obra de arte y los fundamentos económicos de la protección de la propiedad privada, y su imposible punto de encuentro en producciones simbólicas que, a ningún poder estatal o financiero, parecieran resultar demasiado relevantes hasta que alguien manifieste la intención de consumirlas.

En ocasiones, la salvaguardia de la propiedad privada exhibe más transparentemente su capacidad de condicionar, en determinado sentido, la producción de contenidos culturales. Es el caso del documental de César Rendueles *Nada que decir, sólo mostrar. Constelaciones en el pensamiento de Walter Benjamin*, producido en 2011 con el apoyo del Círculo de Bellas Artes de Madrid y del cual quedaron excluidas, por los costos prohibitivos exigidos por la compañía Disney, las visionarias reflexiones de Benjamin sobre Mickey Mouse como personaje-emblema de ese “ensueño de los hombres actuales” con:

5 Walter Benjamin. "Experiencia y pobreza" (1933), en Jesús Aguirre: *op. cit.*, p. 172.

6 André Malraux. "El museo imaginario", en: *Las voces del silencio*. Buenos Aires, Emecé, 1956.

7 Pierre Bourdieu y Alain Darbel. *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona, Paidós, [1966] 2003.

8 Así, la noción de patrimonio se vuelve expansiva *ad infinitum* de un modo análogo al de la noción de arte gestada por el Occidente moderno, a cuyo acervo se incorporaron, en su debido tiempo, las producciones culturales y religiosas aportadas por la arqueología y la etnografía desplegada por Oriente, Asia y América y que, vedadas al conocimiento masivo por haberse privilegiado por siglos su valor cultural —como apunta Malraux—, en el último siglo y medio, empezaron a irrumpir en la consideración occidental, previa su habilitación como objetos artísticos y museificables.

9 *Historia y Memoria*, curso impartido por J. Revel en el Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural IIPC, el 13 y 14 de septiembre de 2012. Cf. asimismo el artículo de Revel publicado en el presente número.

10 Una crónica detallada del caso, que incluye un compendio de las notas periodísticas que dieron cuenta del caso, se encuentra en el propio sitio web, documento electrónico disponible en: <http://www.nietzscheana.com.ar/a-juicio-por-difundir-filosofia.htm>, acceso 5 de febrero de 2013.

11 Respectivamente, Stop Online Piracy Act (Ley de detención de piratería en línea) y Protect Intellectual Property Act (Ley para la protección de la propiedad intelectual), también conocida como Preventing Real Online Threats to Economic Creativity and Theft of Intellectual Property Act (Ley de prevención de amenazas en línea a la creatividad económica y la propiedad intelectual). Ver notas electrónicas disponibles en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectacu->

Una existencia llena de prodigios que no solo superan los prodigios técnicos, sino que se ríen de ellos. Ya que lo más notable de ellos es que proceden todos sin maquinaria, improvisados, del cuerpo del ratón Mickey, del de sus compañeros y sus perseguidores, o de los muebles más cotidianos (...). Naturaleza y técnica, primitivismo y confort van aquí a una, y ante los ojos de las gentes, fatigadas por las complicaciones sin fin de cada día y cuya meta vital no emerge sino como lejanísimo punto de fuga en una perspectiva infinita de medios, aparece redentora una existencia que en cada giro se basta a sí misma del modo más simple a la par que más comfortable...⁵

En una línea emparentada con la de Benjamin, internet multiplica y vuelve ilusoriamente tangible la visión optimista de André Malraux sobre la circulación de obras de arte en reproducciones fotográficas: aquel *museo imaginario* difusor de los valores del arte y la civilización, condición de posibilidad de la legitimación comparativa de los logros de Occidente. Como vía de proyección de su propia misión institucional, en ese sentido, el museo ha dado paso al repositorio digital: en este converge todo aquello que, de acuerdo con Malraux, le es vedado a aquel por estar atado a un conjunto arquitectónico, por su carácter intransportable y por su incapacidad para desplegarse o ser adquirido más allá de sus límites físicos.⁶

Todas estas vedas al valor de exhibición del museo —y todo este potenciamiento de su valor cultural como correlato laico del templo, señalado por Pierre Bourdieu a mediados del siglo XX—⁷ han sido salvadas por el espacio virtual, que se congrega para aumentar la confrontación, no solo ya de las obras maestras que cuestionaban a Malraux, sino de la aún más amplia —y vaga— categoría de lo *patrimonial*. Del mismo modo en que el capitalismo ha vuelto pasible de ser traducido en términos de mercado y valor monetario a todo espacio, materia prima o fuerza de trabajo humana, el marco referencial del museo eleva potencialmente a cualquier objeto nacido dentro o fuera del sistema del arte a la categoría de integrante del patrimonio cultural de la humanidad.⁸ Un proceso que Jacques Revel ha caracterizado con precisión⁹ y que, en su reciente giro digital, convierte al objeto cotidiano o sagrado devenido materia documental, escultura o reliquia del pasado, en un conjunto de píxeles transmisible, copiable y vendible bajo, encima o más allá de las —intensamente cuestionadas en tiempos recientes— leyes del *copyright*.



Los debates que, en 2009, rodearon el caso del sitio web *Nietzsche en castellano* —demandado por la Cámara Argentina del Libro por la difusión no autorizada de obras agotadas del filósofo alemán fallecido 109 años antes—¹⁰ pusieron, en debate, una serie de cuestiones que las disputas en torno a los proyectos de ley antipiratería conocidos como SOPA y PIPA¹¹

los/2-24022-2012-01-08.html y http://www.clarin.com/opinion/titulo_0_640735980.html.

12 La importancia de estas iniciativas para nuestra región radica, entre otras cosas, en una creciente presión para que los Estados suscriban tratados de libre comercio con los Estados Unidos, en cuyas negociaciones se exige como una pauta básica la adopción de la legislación norteamericana por parte de los Parlamentos de los países interesados. Dentro y fuera de las desastrosas consecuencias que esta combinación de factores tendría para la gestión estatal del patrimonio cultural y artístico de cada país, este aspecto se convierte en un nuevo escollo para las iniciativas de integración comercial y cultural de América Latina, como lo ejemplifican los casos de Colombia, Chile o Panamá, entre otros.

13 Cf., por ejemplo, Lucio Colletti. *Il marxismo e Hegel*. Roma, Laterza, 1969.

14 Walter Benjamin. "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs" (1937), en J. Aguirre: *op. cit.*

(por sus siglas en inglés), que en los Estados Unidos reavivaron durante 2012, en diversos medios de alcance masivo.¹²

La cuestión principal, en este caso –en cuya disputa de sentido conflúan tanto los partidarios del profesor de filosofía responsable del sitio, como los de la entidad demandante–, fue la de determinar hasta qué punto un producto cultural puede ser o no considerado una mercancía, así como cuáles serían las prácticas de circulación y consumo que diferenciarían uno y otro carácter. En esta discusión por demás interesante, ambas partes coincidían en el modo en que parecían perder de vista al menos dos aspectos centrales del problema. El primero es el de los fundamentos y la finalidad de la asignación de un valor de mercado a un producto cultural. Al conferirle carácter de mercancía a –digamos– un manuscrito de Baudelaire, su valor económico y de mercado ratifica su importancia y su parcial autonomía respecto de su valor como obra de arte. El propio reconocimiento –cuyos fundamentos nadie parece estar poniendo aquí en tela de juicio– de un determinado valor de mercado para el objeto implica la aceptación de una dinámica que entre otras cosas involucra –más allá, o más acá, de los matices críticos oportunamente introducidos a la teoría marxista del valor–¹³ la cotización de un tiempo de trabajo volcado sobre el objeto, no ya por el artista, sino por sus actuales y futuros administradores patrimoniales. El *carácter único* de un manuscrito de Baudelaire no implica solo la atribución de un *aura* vía la capacidad de fetichización de las mercancías ni la arbitraria asignación de valor nacida de la especulación del mercado, sino que involucra también la responsabilidad, implícita o explícita, obligatoria por ley o no, de preservarlo. Preservar el manuscrito implica ocuparse de que no sea robado ni dañado, que se administre su acceso por parte del público, que se le apliquen trabajos de estabilización, conservación y restauración y que se lo guarde en un espacio especialmente preparado con las condiciones ambientales necesarias. Se hagan o no, estén o no en la agenda siquiera teórica, la materialidad del objeto nos reenvía a estas y otras operaciones, que son parte de la base de su asignación de valor como ejemplar raro y único.

Ahora bien, de las bases que justifican la asignación de valor del objeto a los intereses implicados en ella, y la designación real de destinatarios de la ganancia económica que este valor genera, hay un trecho tan largo como el que separa el valor cultural del comercial. Al contrario de la reflexión de Benjamin sobre el trabajo del coleccionista, no se trata aquí de sustraer un objeto del mundo de la mercancía para hacerlo circular en el ámbito de lo simbólico,¹⁴ sino de un movimiento inverso. El valor económico del producto cultural opera con demasiada frecuencia en desmedro de su valor simbólico. En el caso del documental sobre Walter Benjamin, es claro que el personaje emblemático de Walt Disney tiene un valor comercial que entra en contradicción con su valoración simbólica, en tal medida que el primero se convierte en un obstáculo para la segunda. O, en cierto modo, la confirma.



El segundo aspecto es algo llamativamente ocultado o distorsionado en todas las discusiones sobre si los bienes culturales pertenecen a todos o solo a su o sus propietarios; es decir, si son puro bien cultural o son pura mercancía. Con harta frecuencia, la defensa del derecho de todos a consumir cultura omite, artificialmente, su carácter de mercancía y aplica una división según la cual una tesis publicada no es un objeto de mercado y un libro editado con fines “explícitamente comerciales” sí lo es. Cabe preguntarse cuál es la diferencia si en ambos casos se trata de artículos exhibidos y puestos a la venta en las mismas librerías, sometidas a las mismas leyes de *copyright* e insertas en un mismo juego general de oferta y demanda. A ello debe agregarse el hecho, por demás elocuente, de que una serie de nociones centrales para la lectura intencionadamente veteromarxista del capitalismo en cuyo torno giran estas reflexiones –salario, propiedad, valor de compraventa de bienes o de tiempo de trabajo– parecen entrar en contradicción cuando asignamos a las producciones culturales una categoría excepcional dentro del mercado. Pero esto último se debe, simplemente, a la necesidad, ineludible de ciertos actores hegemónicos –institucionales, empresariales– del capitalismo, de optimizar el rendimiento económico de los bienes culturales, considerados como tales dentro de un marco de valoración que los constituye desde la excepción. A este problema, se suma, a su vez, la contradicción entre propiedad privada y propiedad colectiva de las producciones catalogadas como “culturales”, cuyos mecanismos simultáneos de cotización económica y simbólica actúan en niveles que el sistema se ha visto obligado a diferenciar explícitamente.

Dicha separación quedó consagrada en la legislación internacional sobre derechos de autor al distinguirse entre derechos *morales* y derechos *patrimoniales*. En este esquema, los primeros son imprescriptibles, pues el autor tiene derecho a ser reconocido como tal sin importar cuánto tiempo haya pasado desde la fecha de su muerte, así como a que su obra sea reproducida de manera íntegra, un aspecto que rige más para el caso de las imágenes –cuadros, esculturas, fotografías, etcétera– que para el de obras cuya recepción se inscribe en una temporalidad más lineal, como las literarias, musicales o cinematográficas.

Los derechos patrimoniales, en cambio, sí prescriben, pues en ellos se contempla la reproducción con fines comerciales de una obra dentro de un período determinado de tiempo, en el que el autor percibe regalías por la explotación de su trabajo; derecho que se transfiere, tras su muerte, a sus herederos. Los lineamientos generales de este esquema se parecen a la búsqueda de una solución de compromiso entre dos elementos en tensión –de un lado, la necesidad de garantizar cierto grado de circulación a bienes cuya valoración de mercado depende, en gran parte, de su presencia en el imaginario colectivo; del otro, el derecho del artista y del gestor de bienes culturales a percibir un ingreso a cambio de su trabajo–; elementos cuya

15 Ver documento electrónico disponible en: http://catalog.nypl.org/screens/help_google-books_about.html, acceso 5 de febrero de 2013.

16 Ver documento electrónico disponible en: http://www.hathitrust.org/access_use#pd-google, acceso 5 de febrero de 2013.

17 Organización sin fines de lucro creada por el profesor Lawrence Lessig, de la Universidad de Stanford. Su propósito es la protección de derechos de autor en internet, a nivel internacional, en un marco amplio y flexible, que permita la difusión del conocimiento sin la desprotección de los derechos de autor. Las diferentes categorías de licencia aparecen en: www.creativecommons.org, sitio web de la organización.

legitimidad intrínseca nadie parece querer cuestionar, toda vez que ambos actores del debate en curso –“proteccionistas” y “libre-consumistas”– reclaman al Estado que actúe como garante de sus propios derechos sin tocar los fundamentos básicos del sistema.

En ese contexto –y al menos hasta que la discusión se dé en otro nivel–, no es entonces el carácter de mercancía lo que habría de negarse a los bienes culturales, sino que, lo que debería hacerse es un replanteo radical de los fundamentos, canales y direcciones de distribución de los recursos que ese carácter de mercancía genera. Los fundamentos que determinan el valor de una mercancía cultural no se revierten por negarle valor mercantil a algo que, en la práctica, lo tiene, y que, de hecho, es la base de la supervivencia de su autor y de las personas que trabajan en torno de ella y que, de un modo u otro, sostiene la existencia de tales objetos a lo largo del tiempo. El “patrimonio de la humanidad” o el “patrimonio nacional” están administrados por sistemas públicos o privados e instituciones de existencia real y palpable, que, para el sostenimiento de dicho patrimonio, invierten un importante capital económico, sufragado o bien por el fisco –en forma de inversión estatal de los impuestos o de exenciones tributarias a instituciones privadas– o bien por la ganancia generada por el consumo pago de dichos bienes.



En el caso de las bibliotecas o archivos –sean estos públicos o privados–, hay una tendencia creciente a la digitalización y la apertura de acceso en repositorios digitales; pero, al mismo tiempo, nos encontramos con el cobro de sumas, destinadas a la conservación material de lo digitalizado, a las personas que soliciten su uso académico o comercial (“o” inclusivo). Esto quiere decir que en muchos casos no se diferencia entre quienes confieren un valor simbólico al patrimonio cultural y quienes lo explotan con fines comerciales, a pesar de que en la legislación internacional sí se contempla tal diferenciación.

En el acceso a materiales digitalizados, hay múltiples contradicciones en lo referente a la consulta de textos y el uso de imágenes: así, por ejemplo, las bibliotecas norteamericanas suscriptas al programa de Google Books ofrecen una gran variedad de libros en formato *pdf* para consulta abierta y gratuita en línea. No obstante, al leer con detenimiento las políticas de consulta de material en línea de la Biblioteca Pública de Nueva York¹⁵ y la biblioteca digital Hathi Trust¹⁶ nos encontramos con que muchos de los libros disponibles en Google solo pueden ser leídos o descargados en territorio norteamericano, con un permiso expreso de la biblioteca digital o de las instituciones que la conforman, desde una computadora habilitada. Al mismo tiempo, en ambos casos, se lee, al final de la página, ¡una cláusula de licencia de Creative Commons,¹⁷ que permite la consulta

18 Realizado el 9 de septiembre de 1886, completado en París el 4 de mayo de 1896, revisado en Berlín el 13 de noviembre de 1908, completado en Berna el 20 de marzo de 1914; revisado en Roma el 2 de junio de 1928, Bruselas el 26 de junio de 1948, Estocolmo el 14 de julio de 1967 y París el 24 de julio de 1971, con enmienda del 28 de septiembre de 1979. El texto completo de la convención con sus enmiendas puede consultarse en: http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs_wo001.html.

19 *Ibid.*

y el acceso irrestrictos! De hecho, con frecuencia el mismo material de acceso restringido en los repositorios citados suele aparecer disponible en Google, aunque cualquier académico que haya frecuentado este servicio desde diferentes lugares del mundo habrá notado que no todos los libros están disponibles para cualquier país, pues la “apertura virtual” depende, entre otras cosas, del estado de las relaciones diplomáticas y comerciales con los Estados Unidos.

Un buen ejemplo de esto es el caso de la *Biblioteca Americana o miscelánea de literatura, artes y ciencias*, de Andrés Bello (1781-1865) y Juan García del Río (1794-1856). A pesar de encontrarse libre en varios sitios de internet –como corresponde a su estatuto de obra cuyo autor lleva más de setenta años de fallecido, según establece el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas como requisito para la caducidad de los derechos patrimoniales–, Hathi Trust exige diligenciar un formulario web (que puede ser rechazado) para descargar el material, aunque –a diferencia de la Biblioteca Pública de Nueva York, que declara la restricción para su consulta a territorio norteamericano– permite visualizarlo en su totalidad. Al mismo tiempo, en ambos sitios se remite al proyecto Google, desde el cual puede descargarse el material sin problema alguno.

A esta verdadera demostración de esquizofrenia legal, tan confusa como funcional a la industria del juicio, se suma el hecho de que, en algunas bibliotecas norteamericanas –como otras públicas y privadas de distintos lugares del mundo–, el uso de imágenes tomadas de libros, como frontispicios o estampas, está arancelado, lo que hace que los estudiantes deban pagar sumas en ocasiones sumamente onerosas por la utilización de imágenes –ya sea con fines de reproducción, como para su relevamiento y análisis como parte del *corpus*– para sus tesis de grado y posgrado, aun cuando se trate de materiales en dominio público. Vale aclarar hasta qué punto esta obligación limita el recurso a las imágenes para fines de estudio y análisis, claramente inscriptos en las utilidades “no comerciales”, que el sistema parece tan preocupado por separar de las otras.

Al mismo tiempo, y a pesar de existir un acuerdo internacional –el citado Convenio de Berna–¹⁸ sobre el concepto de obras de dominio público, existen múltiples excepciones relacionadas con la legislación particular de cada país. Así, por ejemplo, en su Párrafo 2 del Artículo 10, el Convenio contempla el uso de la cita y la reproducción parcial o total de una obra con fines educativos o de ilustración, *sujeto a las leyes de los países que se acojan a la convención*:

Se reserva a las legislaciones de los países de la Unión y de los Arreglos particulares existentes o que se establezcan entre ellos lo que concierne a la facultad de utilizar lícitamente, en la medida justificada por el fin perseguido, las obras literarias o artísticas a título de ilustración de la enseñanza por medio de publicaciones, emisiones de radio o grabaciones sonoras o visuales, con tal de que esa utilización sea conforme a los usos honrados.¹⁹

20 Título 17, U. S. Code.

21 Para más información, visitar los sitios: <http://www.gettyimages.es/> y <http://pares.mcu.es/>

Para el caso de los repositorios digitales norteamericanos, en los que se encuentra un acervo más que significativo para la comunidad académica mundial, este párrafo dio lugar a la política de *Fair Use*, según la cual el dueño de los derechos de reproducción tiene el derecho de copiar o autorizar la copia de su obra, de acuerdo con una serie de limitaciones establecidas en las secciones 107 a 118 de la ley de derechos de autor.²⁰ Si bien esta normativa podría permitir el uso de las imágenes de Mickey Mouse en el citado documental sobre Benjamin, a la vez, contiene en sí misma la posibilidad del veto que, en este caso, efectivamente, se produjo, de un modo tal que hubiera sido necesario entablar un pleito legal para usar un material que el párrafo arriba citado consagra como de acceso libre para este tipo de usos.



En el caso de las imágenes, la cosa resulta aún más complicada, con todo y estar sujetas a las mismas consideraciones legales que las obras literarias. En un contexto en que los repositorios virtuales de imágenes digitales tanto privados (Getty Images) como públicos (el Portal de Archivos Españoles PARES)²¹ presentan un *corpus* de documentos digitalizados en permanente crecimiento, la mayoría de los servicios privados se arroga el derecho a autorizar el uso de imágenes de su acervo, así estén en dominio público, a partir de una solicitud en línea y el pago de una tarifa determinada que cambia de acuerdo con los usos que se dé a la imagen y el tipo de digitalización que se solicite.

Diferente es el caso de los archivos nacionales, que suelen presentar una colección de sus documentos en acceso libre, mientras que se reservan una parte cuya digitalización se realiza a pedido del interesado. O las bibliotecas nacionales, que en las últimas décadas han venido poniendo sus colecciones digitalizadas en línea: para el caso de habla hispana, por ejemplo, la iniciativa del sitio Cervantes Virtual ha permitido articular las colecciones de las diferentes bibliotecas nacionales de la comunidad hispanoamericana, mientras que, para el caso francés, Gallica difunde materiales de la Biblioteca Nacional de Francia.

No obstante, volvemos a enfrentarnos con las excepciones relacionadas con la legislación —o las excepciones a esta, fijadas por la Justicia— de cada país. La revista *L'illustration*, protagonista indiscutible de la inserción de las imágenes en la prensa desde la década de 1840 en adelante, presenta un problema de derechos que impide a la Biblioteca Nacional de Francia vender imágenes digitalizadas o autorizar a los usuarios para fotografiarlas, como sí es posible con el resto de las publicaciones de más de setenta años de antigüedad. La consecuencia de esto es que, al menos por lo que a los organismos públicos respecta, no hay forma de hacer una tesis sobre dicha publicación, y su relación con la historia de la cultura

22 A esto se suma, claramente, la infinidad de variables abiertas por la legislación de cada país, pues se trata de una limitación específicamente francesa, sin alcance, por ejemplo, para los ejemplares de *L'illustration* —en ningún caso la colección completa, ni mucho menos— que se guardan en el Museo Histórico Sarmiento y otros repositorios de Buenos Aires. Por otra parte, resulta por demás interesante que esto ocurra con un documento tan ligado a la historia de la imagen mecánicamente reproducible en Francia, país que en 1839 estatizó la patente del daguerrotipo en el marco de una política nacional de conquista de mercados internacionales, para la cual resultaba estratégico que la expansión comercial del invento no solo quedara inscripta simbólicamente como parte de la identidad cultural francesa —como clamaba el diputado Arago, autor de la propuesta—, sino que además no se viera obstaculizado por los intereses particulares del inventor del procedimiento, una política cuyo perfecto contraejemplo es la que siguió la corona británica con el procedimiento contemporáneo inventado por Fox Talbot. En la actualidad, para cualquier investigador que trabaje en Francia es infinitamente más fácil hacer un trabajo sobre el *Illustrated London News*, de consulta y reproducción irrestrictas en la BNF, que sobre su equivalente francés.

visual como no sea de tipo puramente descriptivo y... desprovisto de imágenes. A menos, claro, que se recurra a una colección privada que esté completa y cuyo propietario haga lo que el Estado debería hacer y no puede, esto es, garantizar el acceso a un bien de patrimonio colectivo a cuya preservación se destina parte de los impuestos pagados por los usuarios de la biblioteca.²² El caso es interesante no solo por el modo en que la protección de la propiedad privada y los derechos de autor entra en franca contradicción con la noción de patrimonio cultural y la definición de dominio público, sino también como ejemplo de la dinámica de fuego combatido con fuego con que el régimen de priorización de la propiedad se asegura su propia reproducción.



En los últimos años, a pesar de las contradicciones arriba señaladas, la apertura virtual de contenidos se ha sistematizado en una multiplicidad de portales académicos, que facilitan el acceso a una cada vez más amplia gama de artículos en revistas especializadas, tesis y trabajos científicos de las más variadas disciplinas, provenientes de todo el mundo. La cantidad, complejidad y variedad de estos sitios y sus mecanismos de funcionamiento es tal que resulta, cada vez, más habitual encontrar, en las currículas universitarias, materias y seminarios dedicados a transmitir a los investigadores las herramientas —técnicas y metodológicas— que faciliten su máximo aprovechamiento.

Esta situación plantea al menos dos aspectos que merecen atención. El primero es el de la drástica reformulación que podría implicar, en el mediano o largo plazo, la existencia de una potencial infinidad de trabajos sobre un mismo tema y sus consecuencias en la legitimidad de determinados enfoques, elecciones metodológicas o recortes de un *corpus*.

El segundo es —dado el rumbo múltiple y antojadizo que el poder represivo del Estado ha demostrado ser capaz de tomar en casos como los arriba descriptos— la posibilidad, no tan lejana, de que los precedentes legales existentes sobre la incidencia del *formato* de las obras en la renovación de los derechos patrimoniales sirvan para contrarrestar los efectos más interesantes de esta tendencia.

Tal como lo entiende la jurisprudencia actual, la reedición de un material en un nuevo formato implica la extensión del término de protección de los derechos de autor. Esto —que llega a ser un dolor de cabeza para quienes trabajan con cine y video, ya que les permite la reproducción de fotogramas o fotos fijas de los negativos de una película, pero no la de sus copias en DVD o Blue-Ray— es la puerta de servicio por la que el derecho de los herederos del autor a percibir regalías se cuelga entre los engranajes del sistema, toda vez que ha generado en las últimas décadas una lucrativa industria de reediciones de películas y

23 Ver enlace disponible en: <http://about.jstor.org/individuals-faq>.

24 Es decir, anteriores a 1923 para los Estados Unidos y editadas antes de 1870, para otros países. Ver <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp#TC2> y <http://about.jstor.org/service/early-journal-content-0>.

25 Ver documento electrónico disponible en: <http://about.jstor.org/sites/default/files/misc/jstor-factsheet-20120213.pdf>; también, <http://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/01/every-year-jstor-turns-away-150-million-attempts-to-read-journal-articles/251382/>.

obras musicales en una larga lista de soportes periódicamente renovados, desde el VHS, el disco láser o el CD hasta los mencionados DVD y Blue-Ray, o los ya habituales relanzamientos de films remasterizados o pasados a formato 3D.

En ese contexto, cabe preguntarse hasta qué punto está garantizado que no pueda pasar lo mismo, en un futuro no muy lejano, con los libros en papel digitalizados y colocados –por ahora– en un acceso virtual relativamente amplio al que podría resultar peligroso acostumbrarse. La pregunta no es en absoluto descabellada si tenemos en cuenta, por ejemplo, que el servicio Google Books permite tres grados de visualización de libros: ninguna, parcial y completa, donde la primera incluye numerosas obras de difícil acceso que están en dominio público y la segunda, libros de publicación mayoritariamente reciente, donde sin embargo capítulos enteros (solo de texto) pueden ser leídos sin que la vigencia del derecho patrimonial resulte un obstáculo, como sí lo son en cambio para las imágenes, que en la mayoría de los casos –no todos– aparecen reemplazadas por un cartel que explica que no pueden visualizarse por estar sujetas a derechos de autor.

La cuestión se complejiza si tenemos en cuenta que Google también ha lanzado, desde 2004, un servicio aparte para textos específicamente académicos (Google Scholar), que se maneja con parámetros similares a los de JSTOR, Dialnet y otros tantos portales de búsqueda. Precisamente, JSTOR –el mayor repositorio digital de revistas y publicaciones de carácter científico–, cuya declaración de principios aclara que “no necesariamente es gratuita una publicación por estar en dominio público”,²³ por los eventuales costos de operación, lanzó en septiembre de 2011 el Early Journal Content Program, que “garantiza” el libre acceso a revistas comprendidas en esta categoría²⁴ y se ofrece para fines “no comerciales”, por lo que permite la copia total o parcial del material y su divulgación, pero prohíbe expresamente la “descarga masiva” de archivos.

Sobre este último concepto, vale la pena detenerse un momento. Cabe preguntarse dónde fija el límite de lo masivo –ya que en ninguna parte lo explicita– un sitio web accesible desde cualquier punto del planeta, con más de 7.000 instituciones suscriptas en 153 países y cuyo volumen de descargas supera los 70 millones de documentos anuales, con un total de alrededor de 600 millones de visualizaciones realizadas antes de 2010.²⁵

Desde julio de 2011, uno de los impulsores decisivos de Creative Commons, así como de la red social Reddit, el portal Open Library y el sistema de distribución de información online RSS (Really Simple Syndication) enfrentaba la posibilidad de pasar los siguientes cincuenta años de su vida en prisión –el doble de la edad que tenía y del máximo asignado en la Argentina al delito de homicidio simple– y a pagar una multa de un millón de dólares, acusado de fraude precisamente por haber

26 Ver documento electrónico disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8545-2013-01-21.html>, acceso 5 de febrero de 2013.

27 Ver documento electrónico disponible en: <http://derechoaleer.org/blog/2011/07/35-anos-de-carcel-por-consultar-demasiados-libros.html>, acceso 5 de febrero de 2013.

28 Ver documento electrónico disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/cdigi-tal/31-211853-2013-01-15.html>, acceso 5 de febrero de 2013.

29 Ver declaración en versión electrónica en: <http://about.jstor.org/statement-swartz>.

30 Michel Foucault, "¿Qué es un autor?" (1969), en *Litoral*, 25/26, 1998, pp. 35-71.

31 *Ibidem*, p. 46.

efectuado lo que JSTOR considera como descarga masiva de documentos de su sitio web, cuando, nueve meses antes, había conectado al sitio una computadora del Massachusetts Institute of Technology con un programa que automatizaba la función "guardar como", que permitía la descarga sucesiva de 4,8 millones de documentos del portal académico. Pese a tratarse de una ofensa tan clara a la prohibición de JSTOR de utilizar sistemas de descarga automática para el acceso a los archivos, ni el sitio web ni el MIT presentaron cargos, aunque sí colaboraron activamente en la investigación iniciada de oficio por la fiscal de Massachusetts y que fuera calificada, por algunos medios, como una verdadera ordalía psicológica y financiera y por voceros reconocidos como Lawrence Lessig, abogado y creador de Creative Commons, lisa y llanamente como acoso.²⁶

Otra vez, el conflicto por el trazado del límite de la propiedad, pero también sobre la materialidad de los objetos devenidos territorio de disputa: lo que la fiscal Carmen Ortiz calificó de "robo" fue equiparado por los defensores de la libre circulación con el acto de mirar demasiados libros en una librería.²⁷ Tomar ilegalmente versus mirar, realidad versus virtualidad; materialidad palpable contra ¿in-materialidad? digital.

El 11 de enero de 2013, Aaron Swartz, de 26 años, se ahorcó en su departamento de Brooklyn. Su muerte desató una amplia gama de reacciones, que fueron desde las acusaciones más o menos veladas a JSTOR y el MIT,²⁸ hasta el hackeo de sus páginas web por Anonymous y el tibio descargo de JSTOR,²⁹ que lamentó profundamente la pérdida del ex niño prodigio de cuya responsabilidad se desligaban explícitamente a la vez que anunciaban, el mismo día, la puesta a disposición de una cantidad de artículos casi igual (4,5 millones) a la de los "robados" por Swartz, a razón de tres cada dos semanas.

En una de sus conferencias en el Collège de France,³⁰ Michel Foucault reflexionaba sobre el nacimiento de la categoría de autor tal como la conocemos, a partir de un proceso más amplio de reconfiguración de los poderes a partir del siglo XVIII, cuando surgió la necesidad de relacionar determinados textos y discursos con determinados sujetos entendidos como una identidad cristalizada y diferenciada del individuo de carne y hueso. La función autor, decía entonces, es "característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad".³¹ Discursos y prácticas de control que los reafirman, reformulan o desautorizan. Y, por supuesto, elocuentes políticas de disciplinamiento –microfísicas, panópticas y de las otras– cuyos alcances y validez demandan hoy, como nunca, ser interrogados.

LECTURAS



Textos invisibles, imágenes visibles

Carlo Ginzburg¹

El artículo que aquí traducimos y publicamos apareció por primera vez en un volumen colectivo editado por Pasquale Gagliardi, Bruno Latour y Pedro Memelsdorff.² Nos ha parecido que el texto del profesor Ginzburg, historiador cultural de grande y merecida influencia en nuestro tiempo, coincide con los intereses y temas de esta revista. El autor revela hasta qué punto la recuperación y reubicación (virtuales en este caso) de obras de arte en los sitios para los que originalmente estuvieron destinadas sirven a la reflexión tanto histórica cuanto estética de los procesos de conservación de la memoria vinculados a aquellas prácticas. La persistencia, no solo material, sino culturalmente significativa de la obra de arte, mucho más allá del tiempo o de la época de su producción, instala con fuerza la posibilidad de una diacronía problemática en el campo de la narrativa histórica. La exploración de Ginzburg, acerca de los distintos momentos de la reproductibilidad de imágenes entre el Renacimiento y nuestros días, plantea con rigor y buenos argumentos, fundados en series verificables de los hechos pasados, el tema del anacronismo que sigue siendo, según Lucien Febvre nos ha enseñado, el escollo más peligroso para el trabajo del historiador. José Emilio Burucúa

Durante la fiesta que siguió a la ceremonia de presentación del facsímil³ de *Las bodas de Caná*, de Veronese, un periodista alemán preguntó, con una sonrisa pícaro: “¿Dónde está el original?”. Luego, mientras señalaba el enorme lienzo colgado en la pared del refectorio de Palladio, respondió: “¡Este es el original!”.

El comentario jocoso se hacía eco del título del catálogo publicado para la ocasión: *Il miracolo di Cana. L'originalità della ri-produzione* (‘El milagro de Caná. La originalidad de la re-producción’). El mensaje era claro: el original estaba en el Louvre, pero su estatus se veía amenazado por el facsímil.⁴

1 Agradecemos la generosa disposición del profesor Ginzburg y de la Fondazione Giorgio Cini, que han permitido la reproducción de su texto. La traducción estuvo a cargo de Nicolás Kwiatkowski.

2 *Coping with the past. Creative perspectives on conservation and restoration*. Firenze, Fondazione Giorgio Cini & Leo S. Olschki, 2010.

3 Elegimos el término “facsímil”, y no “reproducción” o “copia”, tanto por ser el utilizado por el autor en el original cuanto porque la descripción técnica del proceso empleado para “devolver” la obra de Veronese al *Cenacolo* de Palladio tras 210 años de ausencia implica la “creación de un segundo original, o sea de un facsímil en escala 1:1”. Ver “Il miracolo di Cana. Il progetto Nozze di Cana a San Giorgio”, Fondazione Giorgio Cini, <http://www.cini.it/uploads/box/d70bd1f97d913a4ba-b9816e324e9c5cc.pdf>.

4 Dirk Schümer. “Die perfekte Fälschung”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13 de septiembre de 2007, p. 39.

5 Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 138-175.

6 *Ibid.*, p. 148 y ss. Hay un excelente ensayo sobre las copias de Veronese, B. L. Brown. "Replication and the Art of Veronese", en Kathleen Preciado (ed.): *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies, and Reproductions*. Washington DC, National Gallery of Art, 1989, *Studies in the History of Art*, vol. 20, pp. 11-25.

Los tiempos están cambiando, las reacciones y comentarios generados por la presentación pueden ser considerados como síntomas de estos cambios. Abordaré la cuestión de manera oblicua, y me concentraré en la suposición que muchos observadores del facsímil han dado por sentada: una dicotomía silenciosa, que buscaré poner en perspectiva histórica (figuras 22 y 23).

2. Comenzaré por un argumento que propuse hace treinta años en un ensayo titulado "Spie", traducido al español como "Indicios".⁵ La invención de la escritura y, luego, la invención de la imprenta, escribí entonces, difundieron la noción del texto como entidad invisible. "Se empezó por considerar no pertinentes al texto todos los elementos vinculados con la oralidad y la gestualidad". Esto llevó a una "paulatina desmaterialización del texto, progresivamente depurado de toda referencia a lo sensible; si bien la existencia de algún tipo de relación sensible es indispensable para que el texto sobreviva, el texto en sí no se identifica con su base de sustentación". Luego agregué:

Que la solución adoptada no fue determinada por la consolidación de los procesos de reproducción mecánica, en vez de manual, está demostrado por el muy significativo ejemplo de China, donde la invención de la imprenta no llevó a abandonar la vinculación entre texto literario y caligrafía.

Contrasté esta noción de un texto desmaterializado, invisible, con nuestra actitud hacia las imágenes, basada en una premisa que nunca se explicita porque se ha sostenido, equivocadamente, que es obvia: esto es, que hay una diferencia entre un lienzo de Rafael (o de Veronese) y una copia (sea una pintura, un grabado u, hoy, una fotografía), y que esa diferencia no puede eliminarse. Las consecuencias comerciales de esta suposición respecto de que una pintura es por definición única e imposible de ser reproducida son obvias. La premisa jamás declarada surge de una selección cultural, que es cualquier cosa menos predecible, tal como lo demuestra el hecho de que no se aplica a los textos escritos. Las supuestas características eternas de la pintura y la literatura no tienen nada que ver con esto. Hemos ya mencionado los desarrollos históricos a través de los cuales la noción de texto escrito fue purificada de los rasgos que no se consideraban pertinentes. Este refinamiento, todavía, no ha ocurrido en el caso de la pintura. A nuestros ojos, copias manuscritas o ediciones impresas del *Orlando Furioso* pueden reproducir el texto tal como Ariosto lo deseaba, pero copias de un retrato de Rafael (o facsímiles de *Las bodas de Caná* de Veronese) nunca pueden lograrlo.⁶

Me disculpo por la extensión de esta autocita, tanto como por su carácter inconcluyente. ¿Nunca o solo por ahora? En aquel entonces, no podía decidirme. Hoy, intentaré decir más sobre este tema, aunque no estoy seguro de poder alcanzar una conclusión definitiva.

3. Una tradición de investigación bien establecida se ocupa de las copias de artefactos visuales que tienen lugar en diversas sociedades en di-

7 Etienne Gilson. *Peinture et réalité*. Paris, J. Vrin, 1958, pp. 95-96. "Qu'on imprime Goethe en lettres gothiques ou latines, en caractères de divers modules ou de tailles diverses, le texte de *Faust* reste le même. Le style d'un écrivain ne dépend aucunement de la matérialité du livre; on le retrouverait intact et même en certain cas plus évident encore si, n'ayant été ni imprimée ni écrite, l'oeuvre était simplement récitée. Au contraire, le style d'un tableau est inséparable de sa technique, dont on a vu qu'elle même était inséparable de sa matière." En general, ver Hillel Schwartz. *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. Nueva York, Zone Books, 1996.

8 Etienne Gilson, *op. cit.*, p. 12.

9 Umberto Eco. *Il segno*. Milano, Iseidi, 1973. Debo esta referencia a Tullio Viola. Eco se refiere a Charles S. Peirce. *Collected Papers*, en Charles Hartshorne y Paul Weiss (eds.), Cambridge, Harvard University Press, 1931-1935, II, pp. 244-246; IV, p. 537.

ferentes momentos de la historia. Mucha menos atención se ha prestado al surgimiento de esta idea de un texto invisible, desmaterializado. La relación entre ambas cuestiones se estudió pocas veces. Entre las contadas excepciones, no incluyo (aunque algunos esperarían que lo hiciera) el famoso ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte en la época de su reproducción técnica. Benjamin, quien se ocupaba exclusivamente de obras de arte visuales (*Kunstwerke*), no dijo nada respecto de la asimetría entre imágenes y textos desde el punto de vista de su reproductibilidad. La cuestión fue explícitamente abordada por Etienne Gilson, el gran historiador de la filosofía medieval, en *Peinture et réalité*, una versión revisada y aumentada de sus *Mellon Lectures* de 1955. Gilson rechazaba tanto un abordaje de la pintura basado en categorías derivadas de la escritura y la misma posibilidad de *reproducir* una pintura (su blanco inmediato, explícito, era el *Musée imaginaire* de André Malraux). Una pintura, sostenía Gilson, es ante todo un objeto ubicado en un lugar específico; una reproducción debe ser otro objeto, en un lugar diferente. Esto no es cierto para el caso de un texto:

Ya sea que imprimamos a Goethe en letras góticas o latinas, usando caracteres de distintas proporciones o tamaños, el texto del *Fausto* sigue siendo el mismo. El estilo de un escritor no tiene conexión alguna con la materialidad del libro; seguiría siendo el mismo, y en algunos casos sería más evidente, si la obra nunca se hubiera impreso o escrito, sino que solamente se hubiera recitado. El estilo de una pintura, por el contrario, es inseparable de su técnica, la que, como hemos visto, es inseparable de su materia.⁷

Etienne Gilson estaba profundamente influido por Tomás de Aquino y por las lecturas que Aquino había hecho de Aristóteles. Al comienzo de *Peinture et réalité*, Gilson describió su propio abordaje de la pintura como "una vía media, más baja que la metafísica, más alta que la fenomenología".⁸ Pero esta vía media era profundamente ahistórica, una elección sorprendente para un historiador de la filosofía tan destacado e influyente. Tal como se ha visto, en el pasaje antes mencionado, Gilson no duda, sobre la base de las supuestas características intrínsecas de la pintura y la poesía, en combinar texto escrito y expresión oral, de manera que descarta tácitamente el giro dramático de la historia humana que Jack Goody llamó "la gran frontera".

4. Aunque los académicos rara vez han considerado textos e imágenes desde el punto de vista de su respectiva reproductibilidad, los estudios que existen no están mejor informados históricamente que los de Gilson. Un ejemplo proveniente del campo de la semiótica es típico. Sobre la base de las categorías de Charles Peirce, Umberto Eco ha distinguido entre signos replicables y únicos: entre los primeros, las palabras son réplicas materiales de un "tipo" que no existe; entre los segundos, las obras de arte son "cualisignos" en los cuales tipo abstracto y réplica coinciden.⁹ Distinciones contemporáneas, de sentido común, disfrazadas como categorías rigurosas, adquieren estatus ontológico.

10 Traducimos de esta forma la palabra inglesa *depiction*.

11 Nelson Goodman. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968, p. 226.

12 W. J. T. Mitchell. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1987, pp. 73-74 (sobre Goodman, ver pp. 53-74).

13 Simon Eliot. "Some Material Factors in Literary Culture. 2500 BCE-1900 CE", en Simon Eliot, Andrew Nash e Ian Wilson (eds.): *Literary Cultures and the Material Book*. London, British Library Publishing, 2007, p. 31. Los ensayos se basan en un simposio internacional de 2004.

14 John Scheid y Jesper Svenbro. *Le métier de Zeus*. París, Broché, 2003; Gregory Nagy. *Poetry as Performance*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

La influyente visión de Nelson Goodman acerca de la oposición entre artes "autográficas" y "alográficas" (pintura y poesía, respectivamente) parece seguir el mismo camino. Un aspecto crucial de cualquier objeto autográfico es la historia de su producción; esto es mucho menos importante para objetos alográficos. Pero la oposición entre las dos clases se conecta, en última instancia, con la oposición entre discreto y *continuum*, un paso potencialmente fructífero. "Los sistemas no lingüísticos –sostiene Goodman– difieren de los lingüísticos, la presentación visual¹⁰ de la descripción, la forma representacional de la verbal, la pintura de los poemas, principalmente por la falta de diferenciación, de hecho, por la densidad (y la consecuente total ausencia de articulación) del sistema de símbolos".¹¹

La oposición entre sistemas densos y articulados, como, respectivamente, pinturas y poemas, afecta su reproductibilidad, al menos, entre occidentales. Es también, tal como Goodman, implícitamente, reconoció una oposición basada en factores históricos y no ontológicos. Tal como destacó W. J. T. Mitchell, "el abordaje ahistórico, funcionalista, que Goodman hace de los tipos de signos limpia el terreno para una comprensión positivamente histórica de los símbolos, pues hace evidente qué tipos de hábitos y elecciones se producen en la construcción de convenciones particulares".¹²

La noción de un texto invisible, reproducible, es una de esas convenciones. Pero alguien podría objetar a mi abordaje histórico el que tal noción es un anacronismo. En una colección de ensayos titulada *Literary Cultures and the Material Book*, publicada en 2007 por la Biblioteca Británica, Simon Eliot, el distinguido profesor de Historia del Libro de la Universidad de Londres, escribió:

Siglo tras siglo proveen una irresistible evidencia para sugerir que en el pasado la mayoría de los escritores, a diferencia de muchos críticos modernos, rara vez concebían sus creaciones como "textos" abstractos. Frecuentemente, quizás de manera generalizada, las pensaban como objetos materiales que ocupaban espacio, pesaban una cierta cantidad, costaban una suma específica.¹³

Sostener que la palabra "textos" (entre comillas) es con frecuencia una proyección contemporánea parece sorprendente, dada la aplicación, siglo tras siglo, de metáforas textiles a la escritura.¹⁴ Quizás el término que en verdad debería debatirse es el adjetivo, "abstracto". Pero ¿hay una incompatibilidad esencial entre la idea de un texto abstracto, invisible, y la idea del libro como un objeto palpable y visible? Mi boceto histórico se iniciará con una suposición inversa.

5. Para comprender la aparición de textos como entidades invisibles, desmaterializadas, reproducibles, propongo considerar el evento trascendente que tuvo lugar en Atenas en el siglo VI a. C.: la transcripción de los poemas homéricos, que hasta entonces habían circulado únicamente en forma oral, cantados por profesionales conocidos como rapsodas.

15 Milman Parry. "Studies in the Epic Technique of Oral Verse Making. I. Homer and Homeric Style", *Harvard Studies in Classical Philology*, Volumen 41, 1930, pp. 73-147; M. Parry. "Studies in the Epic Technique of Oral Verse Making. II. The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry", *Harvard Studies in Classical Philology*, Volumen 43, 1932, pp. 1-50. Adam Parry. *The Making of Homeric Verse*. Oxford, Oxford University Press, 1971. Albert B. Lord. Cambridge, Harvard University Press, 1960.

16 Ver Jack Goody. "Africa, Greece, and Oral Poetry", en: *The Interface between the Written and the Oral*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 78-109, especialmente, p. 80.

17 Georges Charbonnier. *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Paris, Plon Julliard, 1961.

18 Bernard Cerquiglini. *Éloge de la variante*. Paris, Seuil, 1989.

19 Gregory Nagy. *Poetry as Performance*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Durante décadas, una serie de estudios brillantes exploraron este tema. Gracias a textos seminales de Milman Parry, Adam Parry y Albert Lord, quien se inspiró en la poesía oral que todavía podía encontrarse en los Balcanes durante el siglo pasado, se volvió evidente que los poemas homéricos podían analizarse de manera fructífera desde una perspectiva comparada.¹⁵

Jack Goody señaló que algunas sociedades africanas, aisladas completamente de la influencia de la escritura, podrían funcionar, mejor que los Balcanes, como modelos para la Grecia preletrada. "En África –escribe Goody– todavía encontramos largos recitados en la práctica, no congelados en las páginas de un manuscrito ni relegados al café, sino pronunciados en contextos centrales de la vida cultural".¹⁶ La metáfora térmica ("congelados en las páginas de un manuscrito"), en la que resuena la distinción famosa de Claude Lévi-Strauss entre sociedades calientes y frías, efectivamente, expresa el paso de un medio caliente a uno frío, de la fluidez a la fijación, de la oralidad a la escritura.¹⁷ Goody, de manera implícita, nos recuerda que un pasaje fundamental de la *performance* a la transcripción tiene como consecuencia necesaria una pérdida: un punto que fácilmente puede olvidarse en una perspectiva teleológica obsesionada con el progreso que habría traído la invención de la escritura. Una pérdida o, más precisamente, pérdidas de gestos, entonaciones, incluso palabras, pues la transcripción de la poesía oral ha borrado siempre las variaciones innumerables que ocurren de *performance* en *performance*. En su provocador libro *Éloge de la variante*, Bernard Cerquiglini exploró las consecuencias de este fenómeno para la poesía oral medieval, para la filología textual medieval y para las prácticas relacionadas con ella.¹⁸ En ese dominio, concluye Cerquiglini, el uso del método de Karl Lachmann, que busca reconstruir un texto tan fielmente como sea posible al original, sería por completo engañoso. Influido por Cerquiglini, Gregory Nagy sostuvo que todas las variaciones de la transmisión oral de los poemas homéricos tienen igual valor.¹⁹ Pero incluso el abordaje poco convencional de Nagy a la transición de poesía oral a poesía escrita no se concentra en el surgimiento de los textos como entidades invisibles y repetibles.

6. Se necesita un abordaje más amplio y contextual de esta cuestión. En sociedades africanas, señala Goody, la poesía oral es pronunciada "en contextos centrales de la vida cultural". Una suposición similar, aunque independiente, inspiró la obra de Jesper Svenbro sobre los orígenes de la poesía griega y el pasaje de una cultura oral a una escrita en el siglo VI a. C. en Atenas.

"Los poemas homéricos –escribió Svenbro–, tras haber sido transcritos, se desconectaron del contexto práctico que había conformado su estructura interna. Tan pronto como se convierte en texto, el poema se desarraiga". "Textualidad es de hecho una condición necesaria para este desarraigo. Mientras la poesía oral mantenga su polimorfismo sociológico, no puede ser transplantada a un campo social que sería diferente de aquel en el que surgió: cada campo social necesita su propia versión. Una

20 Jesper Svenbro. *La parola e il marmo*. Torino, Boringhieri, 1984, traducción corregida y revisada por el autor, p. 116. "Fissati per iscritto, i canti omerici si separano dalla pratica che determinava la loro struttura interna. In un senso molto particolare, anch'essi partecipano della situazione appena delineata: divenuto testo, il canto è sradicato. La testualità è infatti la condizione necessaria di questo sradicamento. Finché il canto rimane multiforme in senso sociologico, esso non può essere trapiantato in un campo sociale che non l'abbia strutturato: ogni campo sociale esige la sua propria versione. Una volta fissato per iscritto, il canto si trova presto fuori posto, nella polis, dove i rapsodi garantiscono la sua riproduzione meccanica. Si tratta ormai di un geroglifico sociale, il cui senso oggettivo non è più immediatamente decifrabile".

21 Para una idea similar, formulada de modo independente en otro contexto, ver Cesare Garboli. "Restauro Pascoliani", *Paragone/Letteratura* N° 354, agosto de 1979, especialmente pp. 8-9. Ver Carlo Ginzburg. *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*. Empoli, 2007.

22 Jean Piaget. *Problèmes de psychologie génétique*. Paris, Denoël, 1972.

23 Jesper Svenbro. *La parola e il marmo*. 1984, cap. III, par. 3, pp. 91-93. Ver también mi referencia a G. Bateson en mi ensayo sobre el mito en Carlo Ginzburg, *Ojazos de madera*. Madrid, Península, 2000.

24 Jack Goody. *The Logic of Writing and the Organization of Society*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 53-54.

25 Debo este comentario a Giulio Lepschy.

26 Roman Jakobson. "Language in Operation", en: *Mélanges Alexandre Koyré*, II, *L'aventure de l'esprit*. Paris, Hermann, 1964, p. 273.

vez transcripto, el poema se encuentra desplazado hacia la polis, donde los rapsodas se ocupan de su reproducción mecánica. Se ha convertido en un jeroglífico social cuyo significado objetivo ya no es descifrable de inmediato".²⁰

"Desconectado", "desarraigado", "desplazado", "ya no descifrable de inmediato": el pasaje de oralidad a escritura se presenta en términos negativos, como un fenómeno puramente destructivo. En otro pasaje, Svenbro comparó la eliminación de las características orales y gestuales, un proceso que transformó el poema oralmente pronunciado en texto, con un "procedimiento quirúrgico".²¹ Pero, de este proceso negativo, emergió un elemento nuevo: "textualidad", una condición que removía las características materiales relacionadas con la *performance* poética, y la transformaba en una entidad invisible que podía ser reproducida y transplantada a contextos completamente diferentes del original. Esto no era, según lo destacó Svenbro, un fenómeno aislado. A una vaga alusión a la polis como el lugar en el que este cambio histórico ocurrió, seguía de inmediato un comentario de un pasaje de *Problèmes de psychologie génétique* de Jean Piaget. Confiado en el principio recurrente, y muy dudoso, de que "la ontogénesis recapitula la filogénesis", Piaget había sugerido un paralelo entre adolescentes, que usaban "operaciones proposicionales" para distanciarse de situaciones concretas, y sociedades en un estado relativamente avanzado de desarrollo histórico.²² Svenbro, imaginativamente, comparaba fenómenos como la moneda, los mapas y la votación, todos usados de manera extensa en la polis, con operaciones proposicionales, por cuanto implicaban un meta nivel, una referencia mediada a la realidad.²³

7. Monedas, mapas, *ostraka* (fragmentos de cerámica usados para votar en la Atenas antigua), textos, todos objetos que se asociaban con una serie de muy diferentes prácticas sociales. ¿Tenían también algo en común? La respuesta es obvia: todos ellos implicaban una correspondencia biunívoca, basada en signos, señales y demás, entre una realidad rica y compleja y un modelo abstracto, convencional y empobrecido. Un texto escrito, un mapa, una moneda, transmiten menos información que una *performance* oral, un paisaje, una masa amorfa de mercancías. Pero menos es más: la abstracción funciona y tiene gran eficacia.

Textos, mapas y monedas implican abstracción. ¿Coincidió la abstracción con el surgimiento de prácticas sociales que involucraban textos, mapas y monedas? En un comentario sobre los objetos usados como una forma de moneda en sociedades africanas, Goody sugirió una respuesta diferente: "el uso de estas formas de representación abstracta es intrínseco a la naturaleza humana".²⁴ Esta conclusión parece inevitable, pues la representación abstracta es probablemente coextensiva con el lenguaje.²⁵ Como lo ha notado Roman Jakobson, "el discurso interior es en esencia un diálogo, y... todo discurso indirecto es *apropiado* y remodelado por quien cita, ya sea que se trate de una cita de un *alter* o de una fase anterior del *ego* (*yo dije*)".²⁶ Para decirlo de otra manera, el metalenguaje, que

27 Ignace Gelb. *A study of Writing*. Chicago, University of Chicago, 1963; John Baines. "Theories and Universals of Representation-Heinrich Schäfer and Egyptian Art", *Art History*, Volumen 8, 1985, pp. 1-25; Jack Goody. *the Logic of Writing and the Organization of Society*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 51-55.

28 Denise Schmandt-Besserat. "The Earliest Precursor of Writing", *Scientific American*, 1978, pp. 38-47. Ver también Denise Schmandt-Besserat. "An Archaic Recording System in the Uruk-Jemdet Nasr Period", *American Journal of Archaeology*, Volumen 83, 1979, pp. 19-48; Denise Schmandt-Besserat. *Before Writing*. Austin, University of Texas Press, 1992.

29 Ver Giovanni Buffa. *Fra numeri e dita. Dal conteggio sulle dita alla nascita del numero*. Bolonia, Zanichelli, 1986.

30 Galileo Galilei. *Il saggiaiore*. L. Sosio (ed.). Milano, 1965, p. 38, "La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola: senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto".

31 Alexandre Koyre. "Galilée et la révolution scientifique au XVIIe siècle", en: *Études d'histoire de la pensée scientifique*. Paris, Gallimard, 1973, pp. 196-212; Stillman Drake. *Galileo at Work: His Scientific Biography*. Chicago, Chicago University Press, 1978, p. 285.

32 *Timeo*, 53c-54b.

33 Lucrecio. *De rerum natura*, II, 688 ff. "Quin etiam passim nostris in versibus ipsis / multa elementa vides multis communia verbis, / cum tamen inter se versus ac verba necesse est 690 / confiteare alia ex aliis constare elementis; / non quo multa parum communis

implica distanciamiento y por ende abstracción, está entrelazado con el lenguaje. Pero el surgimiento de convenciones basadas en abstracciones socialmente aceptadas, como la moneda, los mapas o los textos, es un fenómeno histórico definido.

Se ha sugerido que la evidencia más temprana de este tipo de abstracción se relaciona con contar. En una serie de artículos y libros admirables, la arqueóloga franco-americana Denise Schmandt-Besserat sostuvo que la escritura se desarrolló en el Cercano Oriente a partir de un sistema contable basado en *tokens* como estos, provenientes de Uruk, una ciudad-Estado súmera (figura 24).²⁷

Los ejemplos más tempranos de escritura en Mesopotamia [escribió en 1978] pueden no ser el resultado de la pura invención, como muchos han supuesto. Por el contrario, parecen ser una nueva aplicación, al final del cuarto milenio a. C., de sistemas de registro locales del Asia occidental, existentes desde el neolítico temprano. Desde este punto de vista, la aparición de la escritura en Mesopotamia representa un paso lógico en la evolución de un sistema de registro que se originó hace unos once mil años.²⁸

Puede proponerse una conjetura más, que conecta este temprano sistema de registro con un bien conocido fenómeno transcultural: el uso de los dedos para contar.²⁹ El cuerpo humano podría haber provisto el apoyo para este temprano salto hacia el dominio de la abstracción, una conclusión hasta cierto punto paradójica.

8. De acuerdo con esta hipótesis, contar podría haber abierto el dominio de la abstracción, que en última instancia llevó al surgimiento de textos como entidades invisibles. Sospecho que el atractivo de esta conjetura histórica reside, parcialmente, en que replica, invertida, la famosa afirmación, frecuentemente considerada un manifiesto de la temprana ciencia moderna. Leemos en *Il saggiaiore* de Galileo, que la filosofía:

Está escrita en este grandísimo libro que continuamente está abierto ante los ojos (me refiero al universo), pero no se lo puede entender si antes no se aprende a entender la lengua, y a conocer los caracteres, en los cuales está escrito. Está escrito en lengua matemática, y los caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas; sin estos medios es imposible entender humanamente palabra alguna, sin estos es un circular en vano por un laberinto oscuro.³⁰

Algunos han detectado resonancias platónicas en este pasaje, mientras que otros han oído ecos del atomismo griego.³¹ Estas hipótesis no se excluyen mutuamente. Por un lado, tenemos a Platón, quien sostiene en su *Timeo* que "el fuego y la tierra y el agua y el aire son cuerpos. Y cada tipo de cuerpo posee volumen, y cada volumen debe necesariamente estar limitado por superficies, y cada superficie rectilínea se compone de triángulos".³² Por otro lado, tenemos a Lucrecio, quien compara las combinaciones de letras (*elementa*) en su poema y las combinaciones de átomos (*elementa*) en la naturaleza.³³ Los dos pasajes, el de Platón y el de Lucrecio,

littera currat / aut nulla inter se
duo sint ex omnibus isdem, / sed
quia non volgo paria omnibus
omnia constant. / sic aliis in rebus
item communia multa / 695 mul-
tarum rerum cum sint, primordia
rerum / dissimili tamen inter se
consistere summa / possunt; ut
merito ex aliis constare feratur
/ humanum genus et fruges
arbutusque laeta".

34 Vyacheslav V. Ivanov. "On the Etymology of Latin *Elementa*", *Elementa*, Volumen 1, 1993, pp. 1-5; Wilhelm Vollgraff. "Elementum", *Mnemosyne*, Volumen 4, 1949, pp. 89-115.

35 "Ma sopra tutte le invenzioni stupende, qual eminenza di mente fu quella di colui che s'immaginò di trovar modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a qualsivoglia altra persona, benché distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo? Parlare con quelli che son nell'Indie, parlare a quelli che non sono ancora nati né saranno se non di qua a mille e dieci mila anni? E con qual facilità? Con i vari accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta". G. Galilei. *Dialogo sopra i due massimi sistemi*. L. Sosio (ed.). Torino, Einaudi, 1970, p. 130.

36 Jesper Svenbro. *La parola e il marmo*. 1984, p. 116.

37 Carlo Ginzburg. "Ein Plädoyer für den Kasus", en J. Süßman, S. Scholz y G. Engel (eds.): *Fallstudien: Theorie-Geschichte-Methode*. Berlin, Trafo Verlag, 2007, pp. 29-48.

38 Jack Goody. "Africa, Greece, and Oral Poetry", en: *The Interface between the Written and the Oral*. New York, Cambridge University Press, 1987, p. 80: "Hay un sentido significativo en el que todas las formas 'letradas' se componen oralmente, si incluimos el uso de la voz silenciosa, el oído interior".

39 Agustín. *Confesiones*. VI, III, 3, "Sed cum legebat, oculi ducebantur per paginas et cor intellectum rimabatur, vox autem et lingua quiescebant".

pueden haber interactuado en la mente de Galileo con el título del libro de Euclides, *Elementa*, y allanado así el camino hacia el libro de la naturaleza escrito en caracteres matemáticos.³⁴ La fascinación perdurable de Galileo con la combinación de letras se comprueba en otro pasaje famoso. En la conclusión del primer día de su *Dialoghi sopra i due massimi sistemi*, ensalza las invenciones humanas, desde la escultura hasta la pintura, desde la música hasta la navegación:

Pero sobre todas las invenciones estupendas, ¿qué eminencia de la mente fue la de quien se imaginó encontrar el modo de comunicar sus más recónditos pensamientos a cualquier otra persona que quisiera, aunque estuviera distante por un larguísimo intervalo de espacio y tiempo? ¿Hablar con los que están en las Indias, hablar con los que no han nacido todavía ni existirán de aquí a mil y diez mil años? ¿Y con qué facilidad? Con las varias combinaciones de veinte caracteres sobre un papel.³⁵

El elogio que Galileo hace de la escritura es, más precisamente, un elogio de los textos como entidades invisibles, reproducibles. Un fenómeno que la transcripción de los poemas homéricos hizo posible. Permítaseme citar una vez más la afirmación de Svenbro:

Una vez transcripto, el poema se encuentra desplazado a la polis, donde los rapsodas se ocupan de su reproducción mecánica. Se ha convertido en un jeroglífico social cuyo significado objetivo ya no es descifrable de inmediato.³⁶

Esta pérdida innegable creó las premisas para el extraordinario progreso que Galileo elogió con tanta elocuencia. Textos invisibles, reproducibles, eran capaces de sobreponerse a distancias geográficas y cronológicas. Más aun, la opacidad de los textos, desarraigados de su contexto original, generaba, por un lado, la necesidad de acomodar el texto a un nuevo contexto y, por el otro, el desarrollo de técnicas orientadas a la recuperación del contexto original.³⁷ Glosas, comentarios y la filología habrían sido imposibles sin la revolución silenciosa e invisible de la que estoy hablando.

9. Tal como hemos visto, la contabilidad, a pesar de su carácter silencioso, invisible y esquivo, estuvo seguida tras unos pocos milenios por la escritura y, por ello, se la considera un prerrequisito necesario para el surgimiento de textos como entidades desmaterializadas, ya que abrió el camino de lo invisible y de lo reproducible. Pero esta era una condición necesaria, no suficiente: un texto escrito que necesita ser pronunciado, para alcanzar su estatus total, puede compararse con una partitura musical. Para probar que los textos de una sociedad dada son concebidos como entidades abstractas, invisibles, reproducibles, debemos buscar un indicio inequívoco, una prueba de tornasol. Quisiera proponer que la única evidencia inequívoca de esa revolución silenciosa es la lectura en silencio.³⁸

En un famoso pasaje de sus *Confesiones*, un Agustín maduro recordaba su asombro cuando, como un hombre joven, vio a Ambrosio, el obispo de Milán, leer en silencio.³⁹ Este pasaje y sus consecuencias han

40 Bernard M. W. Knox. "Silent Reading in Antiquity", en: *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Volumen 9. Watertown, Easton Press, 1968, pp. 421-435.

41 Bernard M. W. Knox. "Silent Reading in Antiquity", en: *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 1968, pp. 432-433, donde citaba a E. G. Turner, según quien el ejemplo "había sido recordado por el profesor Webster".

42 Maria Luisa Catoni. *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*. Pisa, Edizioni della Normale, 2005, pp. 216-217. Ver también Aidan Liddle (ed.). *Arrian: Periplus Ponti Euxini*. London, Bristol Classical Press, 2003; N. A. Greenberg. "The use of Poiesis", *Harvard Studies in Classical Philology*, Volumen 65, 1961, pp. 263-289.

43 John R. Spencer. "Ut Rhetorica Pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* N° 20, 1957, pp. 26-44.

44 Erwin Panofsky. *Idea*. Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

sido el tema de un largo, a veces acalorado, debate, finalmente resuelto por el conocido artículo de Bernard Knox, que probó que la lectura silenciosa existía en la Atenas del siglo V y el siglo IV a. C.⁴⁰ Entre las evidencias que Knox mencionaba, está un acertijo en *Safó*, una comedia de Antífanos, poeta que vivió en Atenas en el cuarto siglo a. C. El acertijo dice lo siguiente: "¿Qué es aquello que es femenino en naturaleza y tiene hijos bajo los pliegues de sus ropas, y estos hijos, aunque no tienen voz, pueden lanzar un grito sonoro... a aquellos mortales que lo desean, pero que otros, incluso estando presentes, no pueden oír?". La respuesta es "una carta" (*epistolé*): un sustantivo femenino, cuyos hijos son las letras del alfabeto griego. "Aunque no tienen voz, hablan a quienes están lejos, a quienes lo desean, pero para cualquiera que esté cerca del hombre que lee, son inaudibles"⁴¹

Creo que la lectura en silencio es un indicio que marca el cambio histórico de una *performance* oral no repetible a un texto desmaterializado y reproducible que no necesita ser pronunciado públicamente. ¿Este cambio afectó el estatus y la percepción de las imágenes? ¿Cuándo y dónde podemos ubicar el surgimiento del fenómeno que fue nuestro punto de partida, la asimetría entre textos reproducibles e imágenes no reproducibles?

10. No tengo una respuesta definitiva a estas preguntas, aunque puede asumirse que, durante largo tiempo, esta asimetría no se percibía y, en consecuencia, no existía. La sensación de contigüidad puede haber durado un largo tiempo: fue articulada en el siglo VI a. C. por Simónides, quien habló de la poesía como una pintura vocal y de la pintura como una poesía silenciosa. Más tarde, la emergencia de textos como entidades desmaterializadas sugirió la posibilidad de aislar un núcleo reproducible también en las imágenes. Un ejemplo de esta actitud fue mencionado por Maria Luisa Catoni en su innovador libro *Schemata: Comunicazione non verbale nella Grecia antica*. En el siglo II d. C., Arriano, en su *Periplus del Pontus*, habló de una estatua de Adriano, el emperador romano, y elogió su *schema* (una palabra compleja, equivalente quizás a "concepción general"), pero criticó su *ergasia*, o ejecución.⁴² Tales distinciones fueron luego articuladas sobre la base de las categorías retóricas de Cicerón, traducidas del griego al latín: un vocabulario que hizo posible el análisis no solamente de textos y discursos, sino también de imágenes, desde *Della pittura* de Leon Battista Alberti en adelante.⁴³ El impacto de largo plazo de las categorías de Cicerón es visible en las abreviaturas "inv." y "del." que siguen a los nombres inscriptos en los márgenes inferiores de las copias de pinturas y esculturas famosas, hechas en el período moderno. Trazan un límite claro entre el artista, que produjo la concepción general en su mente, y el grabador, que "delineavit", esto es, ejecutaba el trabajo más mecánico de transformar una pintura o una escultura en dibujo.

Esta jerarquía, tanto estética cuanto social, estaba en consonancia con ideales clasicistas antiguos, más o menos explícitamente inspirados por Platón.⁴⁴ En su introducción a una colección de conferencias dictadas

45 "Comme l'instruction et le plaisir qu'on reçoit des ouvrages des Peintres et des Sculpteurs ne vient pas seulement de la science du dessein, de la beauté des couleurs, ni du prix de la matière, mais de la grandeur des pensées, et de la parfaite connoissance qu'ont les Peintres et les Sculpteurs des choses qu'ils représentent, il est donc vrai qu'il y a un Art tout particulier qui est détaché de la matière et de la main de l'Artisan, par lequel il doit d'abord former les Tableaux dans son esprit, et sans quoi un Peintre ne peut faire avec le peinceau seul un ouvrage parfait, n'étant pas de cet Art comme de ceux où l'industrie et l'adresse de la main suffisent pour donner de la beauté" (el texto de las *Conférences* aparece reproducido en este libro muy útil: J. Held. *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat*. Berlin, Reimer, 2001, pp. 247-248 y pp. 308-309).

46 Roger de Piles. *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*. Paris, Chez Nicolas Langlois, Genève, 1973, p. 40 y ss. "Descendons présentement dans le détail des parties de la Peinture... Ces parties sont, l'Invention, la Disposition, le Dessein, & le Coloris".

47 Pierre Crozat. *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le duc d'Orleans, et dans d'autres cabinets, divisé suivant les différentes écoles, avec un abrégé de la vie des peintres, et une description historique de chaque tableau, tome premier, contenant l'école romaine*. Paris, dans l'imprimerie Royale, 1729, II, 1742. He consultado la copia de la Biblioteca Nazionale (Roma, 68. Banc. II. 8-10), actualmente en el catálogo como *Recueil*.

48 Francis Haskell. *The Painful Birth of the Art Book*. London, Thames & Hudson, 1987.

49 Benedict Leca. "An Art Book and Its Viewers: The *Recueil Crozat* and the Use of Reproductive Engraving", *Eighteenth Century Studies*, Volumen 38, pp. 623-649,

por varios autores en la Académie Royale de Peinture et de Sculpture en 1667, André Félibien escribió:

Como la instrucción y el placer que puede derivarse de las obras de pintura y de escultura no proviene solamente de la ciencia del dibujo, de la belleza de los colores, ni del precio de la materia, sino de la grandeza de los pensamientos y del perfecto conocimiento que tienen los pintores y los escultores de las cosas que ellos representan, es entonces verdad que tienen un arte totalmente particular que está separado de la materia y de la mano del artesano, por el cual deben desde el inicio dar forma a los cuadros en su espíritu, sin lo cual un pintor no puede hacer con el pincel una obra perfecta, pues su arte es diferente de aquellos en los cuales la industriosisidad y la habilidad son suficientes para producir la belleza.⁴⁵

La habilidad de los pintores para concebir una pintura en sus mentes contribuyó al mejoramiento de su estatus social, pues se alzaron por encima de los artesanos dedicados a actividades de poca importancia. Este argumento, que estaba lejos de ser nuevo, justificaba la idea de que las *stampe di traduzione* (grabados de traducción) podían transmitir lo esencial, el núcleo intelectual de pinturas originales. En el núcleo estaban la "invención" y la "disposición", dos categorías tomadas de la retórica ciceroniana que Roger de Piles mencionaba, junto con el dibujo y el color, como componentes de la pintura en su muy influyente *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, publicada en 1681.⁴⁶

En el temprano siglo XVIII, un proyecto original y trascendente volvió a la distinción entre partes esenciales y menos esenciales de la pintura. Pierre Crozat, un banquero increíblemente rico y gran coleccionista de pinturas y dibujos, planeó el encargo de grabados de pinturas famosas, propiedad de la familia real francesa. En 1729, se publicó el primer volumen, un lujoso y enorme folio, del *Recueil d'estampes* de Crozat. Estaba dedicado a la escuela romana (el segundo volumen, sobre la escuela veneciana, apareció en 1742).⁴⁷ El grandioso e innovador proyecto de Crozat fue analizado por Francis Haskell en un librito brillante titulado *The Painful Birth of the Art Book*.⁴⁸ Pero la introducción sin firma de la obra de Crozat, escrita por el gran *connoisseur* y coleccionista Pierre Jean Mariette, merece una inspección más detallada.⁴⁹

Mariette comenzó con un tema bien conocido: la desaparición de la pintura antigua y la supervivencia de la escultura antigua. Incluso la invención de la pintura al óleo, destacaba Mariette, hizo poco para mitigar la fragilidad intrínseca de la pintura: "Uno se entristece al pensar que el tiempo destruirá no solo algunos paneles de roble y cedro, sino también las placas de cobre y plata sobre las que nuestros pintores ejecutaron sus pensamientos". Felizmente, el siglo XV había producido una técnica mucho más eficiente: "un arte que es capaz de dar a las obras maestras de los pintores la misma inmortalidad que la imprenta proveyó a la *Jerusalem* de Tasso y a las tragedias de Corneille".

Al considerar textos e imágenes desde el punto de vista de su reproducción, Mariette negó rotundamente cualquier diferencia entre ellos.

especialmente p. 624 y ss. Para un contexto más amplio, ver Ann Jensen Adams. "Reproduction and Authenticity in Bernard Picart's *Impostures Innocentes*", en Lynn Hunt, Margaret Jacob y Wijnand Mijnhardt (eds.): *Bernard Picart and the First Global Vision of Religion*. Los Angeles, Getty Publications, 2005, pp. 75-104.

50 Pierre Crozat. *Recueil d'estampes...*, 1729, I, p. 1, "Le temps, il est triste de le penser, sçaura bien venir à bout de quelques planches de chesne, de cedre, et même des lames de cuivre et d'argent sur les quelles nos peintres ont executées leurs pensées (...). C'est donc un bonheur pour eux, qu'on ait trouvé dans le quinzième siècle un Art capable de donner à leurs chefs-d'oeuvre la même immortalité que l'Art de l'Imprimerie assûre à la Jerusalem delivrée du Tasse, et aux Tragedies de Corneille. L'Art de Graveur dont j'entends parler icy, peut faire passer dans tous les pais de la terre, et transmettre aux siècles à venir ce qu'il y a de plus precieux et de plus divin dans les ouvrages des peintures excellents..."

51 Pierre Crozat. *Recueil d'estampes...*, 1729, I, p. III: "Il estoit reservé à Rubens, a qui son vaste génie donnoit des vûës que n'avoient point eueës ceux qui l'avoient précédé, des prescrire des nouvelles regles aux Graveurs, et leur enseigner qu'avec le blanc et le noir seuls, ils pouvoient imiter parfaitement tous les effets du clair-obscur, et rendre les différents tons de la couleur".

52 Pierre Crozat. *Recueil d'estampes...*, 1729, I, p. V: "et on l'a fait avec la plus scrupuleuse exactitude, c'est-à-dire, sans y rien obmettre, et sans y rien changer. Ainsi les Dessesins à la plume ou au crayon ont esté gravez à l'eau-forte dans l'esprit des originaux, dont l'on a suivi les moindres traits, persuadé qu'il valoit mieux les faire paroistre avec certaines negligences qui échappent aux Peintres les plus habiles..." (citado de F. Haskell. *The Painful Birth of the Art Book*, 1987, p. 32).

53 Pierre Crozat. *Recueil d'estampes...*, 1729, I, p. II: "Comme on ne sçaurroit concevoir

Pero sigue de inmediato una salvedad:

El arte del grabado del que hablo puede extenderse a todos los países del mundo, y transmitir a los siglos por venir, lo que es más preciado y más divino [ce qu'il y a de plus precieux et de plus divin] en las obras de los más excelentes pintores.⁵⁰

Al proveer nuevas pautas para los grabadores, explicaba Mariette, el propio Rubens les había enseñado que "con nada más que blanco y negro es posible imitar todos los efectos del claroscuro y transmitir los diferentes matices de color".⁵¹ Mejoras técnicas permitieron la reproducción perfecta de las pinturas:

Nada se ha omitido, nada ha cambiado. Los dibujos hechos con pluma y tinta, y con tiza, han sido grabados en el espíritu de los originales, y todas las características de éstos se han seguido, pues estamos convencidos de que es más útil reproducir también los ejemplos de descuido encontrados incluso en la obra de los más hábiles pintores (figuras 25 y 26).⁵²

Tales dibujos, sostenía Mariette, tienen una importancia fundamental para la apreciación crítica de una pintura:

Tal como sería imposible visualizar con precisión la ubicación y las divisiones de un reino a partir de la descripción de un viajero sin mirar un mapa, también me parece imposible obtener una idea clara y precisa de una pintura sin, al menos, mirar un boceto.⁵³

La analogía con los mapas es significativa, por cuanto implica abstracción. Del mismo modo, la traducción de una pintura en una reproducción grabada implicaba borrar una serie de rasgos que pertenecían al original: color, textura, pincelada, soporte de lienzo o madera, tamaño. Mariette habría objetado que estos rasgos (salvo el tamaño) aparecían transmitidos por una serie de equivalentes que preservaban "el espíritu de los originales": una expresión en consonancia con la noción de grabados de traducción (*stampe di traduzione*).⁵⁴ Dado que dos medios, dos lenguajes visuales, formaban parte del proceso, una traducción literal era imposible.

11. El elogio que Mariette ofrecía a las copias de traducción en su introducción sin firma al *Recueil* de Crozat tuvo un impacto de largo alcance. Un eco se deja oír en el pasaje del artículo sobre "copias" en la *Encyclopédie*: "los grabados pueden dividirse en copias y originales, aquellos basados directamente en las pinturas son llamados originales, mientras que los basados en otros grabados son copias".⁵⁵

Pero finalmente este intento de difuminar la frontera entre originales y copias fracasó. Todo estudiante de pintura y escultura siguió trabajando a partir de copias y produciéndolas, pero nunca hubo ninguna duda de que en la mayoría de los casos había una inferioridad de estas respecto de los originales. A fines del siglo XVIII, Francesco Milizia escribió:

bien distinctement ce que les voyageurs écrivent touchant la situation et la division d'un Royaume, sans en voir la Carte géographique, de même on ne sçaurait se faire une idée claire et précise d'un Tableau, que du moins on n'en ait vû le dessein".

54 Hay algunas indicaciones útiles en Giulio C. Argan. "Il valore critico della stampa di traduzione", *Studi e note dal Bramante al Canova*, Roma, 1970, pp. 157-165.

55 *Encyclopédie*, IV, artículo "Copies", IV, París, 1754, reedición de Milán, 1977, vol. 14, "On distingue aussi les estampes en copies et en originales; celles qui sont faites d'après les tableaux sont appellées originales, et celles qui sont faites d'après d'autres estampes, copies".

56 "Le buone copie, benché prive delle finezze dell'originale, e delle grazie della mano maestra, conservan però la composizione, il gusto generale del chiaroscuro, del colore, e del disegno; onde sono pregevoli. Sono pregiatissime dagli Amatori, se le hanno per originali, e rigettate subito con isdegno, dacché sono avvertiti essere copie" (F. Milizia (1797), citado en L. Grassi y M. Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, artículo "Copia", I, Torino, UTET, 1978, p. 129).

57 Erwin Panofsky, *Idea*, op. cit.

58 Giulio Mancini. *Considerazioni sulla pittura*. A. Marucchi y L. Salerno (eds.). Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956.

59 Adam Lowe. "Il facsimile delle Nozze di Cana di Paolo Veronese", en: *Il miracolo di Cana*, pp. 104-133: 113.

Buenas copias, aunque carecen de las sutilezas del original, como de las bellezas de la mano del maestro, pueden conservar la composición, el gusto general del claroscuro, del color y del dibujo, por lo que son apreciadas. Los *connoisseurs* las aprecian, si las creen originales. Tan pronto descubren que son copias, las desprecian de inmediato.⁵⁶

El gusto irónico de la última frase es claro: según Milizia, los *connoisseurs* que no podían distinguir un original de una copia también eran incapaces de comprender el valor de una buena copia. ¿Pero cómo distinguir un original de una copia?

12. A comienzos del siglo XVII, el destacado coleccionista y mecenas marqués Vincenzo Giustiniani hizo una distinción, que obviamente tenía ecos sociales, entre "copie libere e meccaniche" (traducción libre, "copias libres y serviles"), pero ubicó a ambas al final de su jerarquía de géneros pictóricos.⁵⁷ Su contemporáneo, el médico papal Giulio Mancini, amaba tener copias hechas de las pinturas en su colección. Pero en sus *Considerazioni sulla pittura*, una obra póstuma, Mancini enfatizó la diferencia entre copias y originales, y sugirió que estas últimas podían identificarse sobre la base de indicios: ropas, bucles de cabello, etcétera.⁵⁸

El brillante argumento de Mancini, desarrollado dos siglos más tarde por otro *connoisseur* famoso, Giovanni Morelli, se concentró en una serie de rasgos pictóricos que él comparaba con la escritura: un núcleo gestual, muscular, tan profundamente enraizado en la especificidad del cuerpo del pintor que ninguna copia podría imitarlo.

Es tentador oponer dos tradiciones pictóricas en el arte occidental, basadas, respectivamente, en la universalidad del intelecto y en la especificidad del cuerpo (o, como Etienne Gilson diría, siguiendo al Aquinate, de la *materia signata*). Copiar una obra de la primera tradición sería mucho más fácil que intentar imitar un ejemplo de la segunda. Pero la tecnología contemporánea puede procurar la superación de las dificultades presentadas por la tradición gestual, tal cual lo muestra el objeto del que partí, el facsímil que Adam Lowe produjo de *Las bodas de Caná* de Veronese.

El resultado sorprende, pero inevitablemente deja afuera el componente corpóreo, una característica prominente de la pintura de Veronese. Una mente retorcida podría sostener que el facsímil de Lowe es, en última instancia, un ejemplo de arte conceptual: una variante tecnológica del lema de Leonardo de que la pintura es una cosa mental (*la pittura è cosa mentale*).

Debe reconocerse a Adam Lowe el que no haya usado este argumento. Justificó su experimento de otro modo: "En un mundo de modificación genética", escribió, "las nociones de originalidad pueden no ser tan obvias como antes parecían. Es cada vez más claro que la originalidad no existe en una noción cuasi religiosa de 'aura', sino que reside en cosas más físicas. Reside en las cualidades intrínsecas de un objeto. No está fija y puede ser conferida y retirada".⁵⁹

Hace doscientos años, Pierre Jean Mariette consideró a los grabados como un remedio contra la fragilidad de la pintura. Hoy, la preocupación de Mariette ha adquirido resonancias más amenazadoras. El facsímil de *Las bodas de Caná* de Veronese puede ser considerado como un síntoma de (y como una respuesta a) la creciente fragilidad de nuestro legado cultural, biológico y ambiental (figuras 27 y 22).

NOTICIAS



Dos nuevos Leonardos y una batalla que siempre estuvo allí

José Emilio Burucúa

Universidad Nacional de San Martín

Nicolás Kwiatkowski

Universidad Nacional de San Martín, CONICET

Al menos desde 1686, las colecciones reales españolas de pintura registran, en sus inventarios, la existencia de un retrato de mujer proveniente del taller de Leonardo da Vinci, atribuido incluso a la propia mano del artista: la llamada *Gioconda* del Prado.¹ Sin embargo, gracias a las tareas de restauración realizadas entre 2011 y 2012, esa pintura, que se había creído una entre las tantas versiones del retrato más famoso del mundo, aparece bajo una luz nueva (figura 28).

Hay varias razones para ello. Ante todo, radiografías y reflectografías infrarrojas develaron que el fondo negro que rodeaba la imagen de la retratada era en realidad un repinte de mediados del siglo XVIII, detrás del cual se ocultaba un paisaje leonardesco. Más sorprendente aún, el estudio técnico permitió descubrir que todas las capas de la pintura del Prado repiten el proceso creativo de la obra que conserva el Louvre de París (figura 29).² El hecho de que los *pentimenti* o correcciones realizadas sobre los estratos sucesivos en las dos pinturas coincidan demuestra que ambas obras fueron realizadas al mismo tiempo y que la imagen custodiada en Madrid es no solo la copia más temprana de la *Gioconda*, sino que procede

¹ Anónimo (taller de Leonardo da Vinci), *La Gioconda o Mona Lisa*, c. 1503-1516, óleo sobre madera, 76,3 x 57 cm, El Prado, Madrid. Ver, por ejemplo, *Inventario Palacio Real de Madrid. 1686. I. Pinturas. Gabinete del Salón de los espejos* vol. III, Madrid, [s.n.], 1686, p. 26, nº 3343. Una parte importante de los argumentos aquí expuestos provienen del extraordinario "Estudio técnico y restauración de *La Gioconda*", del Museo del Prado, escrito por Ana González Mozo a partir de los estudios del equipo que restauró la pintura, disponible en: <http://www.museodelprado.es/investigacion/estudios/estudio-de-la-gioconda-del-museo-nacional-del-prado/>, acceso 21 de junio de 2012.

² Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, c. 1503-1506, óleo sobre madera, 77 x 53 cm, Museo del Louvre, París.

3 Federica Sanna. "Gioconda, una copia gemella al Prado dipinta in contemporanea a Leonardo", *Corriere Fiorentino*, 01-02-2012, documento electrónico disponible en: <http://corrierefiorentino.corriere.it/firenze/notizie/cronaca/2012/1-febbraio-2012/gioconda-copia-gemella-prado-dipinta-contemporanea-leonardo-1903099118306.shtml>, acceso 21 de junio de 2012.

4 Ángel Fuentes. "¿Pintó un discípulo español de Leonardo la Mona Lisa del Prado?", *abc*, Madrid, 02-02-2012, documento electrónico disponible en: <http://www.abc.es/20120202/cultura-arte/abc-exper-tos-italianos-gioconda-prado-201202021111.html>, acceso 21 de junio de 2012.

5 Martin Kemp y Thereza Wells. *Madonna of the Yarnwinder. A Historic and Scientific Detective Story*. London, Artakt-Zidane Press, 2011.

6 Luke Syson, Larry Keith, Arturo Galansino et al. *Leonardo da Vinci, painter at the Court of Milan*. London, National Gallery, 2011.

7 Leonardo da Vinci, *Cristo Salvator Mundi*, c. 1499, óleo sobre madera, 65,5 x 45,1 cm, colección privada.

del propio taller del Vinciano. Permítasenos agregar, a este argumento técnico irrefutable, uno vinculado con las características mismas del paisaje del segundo plano: en ambas imágenes, aunque con mayor claridad en la pintura del Prado, aparecen extrañas formaciones rocosas, muy similares, que reproducen formas de animales. La más evidente de estas es la silueta de un león. Leonardo solía experimentar con figuras de ese tipo en sus decenas de dibujos de paisajes, muchos de ellos conservados hoy en la colección real de Windsor en Gran Bretaña (figura 30).

Una de las discusiones que de inmediato siguieron al hallazgo refiere a la autoría de la pieza madrileña. Al comienzo, algunos especialistas sugirieron que podía tratarse de una obra de los colaboradores más estrechos de Leonardo, Salai o Francesco Melzi, quienes conocían de primera mano los dibujos de paisajes del maestro.³ De inmediato, expertos italianos cuestionaron esta hipótesis y prefirieron la idea de que la copia hubiera sido pintada por un discípulo español, quizás Fernando Yáñez de la Almedina o Hernando de los Llanos. De acuerdo con Alessandro Vezzosi, presidente del Museo Ideale di Vinci, ambos pintores estaban entre los seguidores de Leonardo y está registrado que un "Ferrando Spagnolo, pittore" colaboró en la realización de *La Batalla de Anghiari* en el Palazzo Vecchio.⁴ Resulta obvio que una gran ventaja de esta hipótesis es que permite explicar, sin mayores problemas, el hecho de que la obra terminara en la colección real española, ya que ambos artistas fueron muy activos en la Valencia del siglo XVI y podrían haberla llevado consigo tras su estancia florentina.

Asimismo, el estudio comparativo de los retratos de París y Madrid parece confirmar las hipótesis de Martin Kemp y Thereza Wells respecto del funcionamiento del taller de Leonardo, surgidas a partir de una investigación sobre la *Madonna del buso* y sus varias versiones. Allí, los especialistas recuperan una carta escrita por fray Pietro de Novellara a Isabella d'Este, en la que se relata que los discípulos del artista solían hacer copias de las obras de Leonardo, algo que el propio fraile había visto en una visita al taller.⁵ El análisis físico-químico de la pieza del Prado comprueba, por lo demás, que fue producida con los mismos materiales y técnicas que Leonardo utilizó en la *Gioconda* parisiense.

Pero esa no fue la única gran noticia vinciana de los últimos tiempos. En la exposición *Leonardo da Vinci, painter at the Court of Milan*, de la National Gallery de Londres, se presentó también una nueva pintura atribuida a nuestro artista.⁶ Se trata de un *Salvator Mundi*, que Leonardo habría pintado a partir de 1499 (figura 31).⁷ Se suponía, desde hace mucho tiempo, que Leonardo había realizado un cuadro como este por cuanto, en 1650, Wenceslaus Hollar produjo un grabado con un *Salvator Mundi* y lo firmó "Leonardus da Vinci pinxit. Wenceslaus Hollar fecit. Aqua forti, secundum originale". Por cierto, Hollar podía estar reproduciendo una copia o una atribución errada, pero existen otros indicios de que Leonardo había explorado el tema. Se conservan testimonios según los cuales el artista había considerado pintar un Cristo para Isabella D'Este. Hecho más

8 Luke Syson. "Leonardo da Vinci (1452-1519), *Christ as Salvator Mundi* (about 1499 onwards)" y "Leonardo da Vinci (1452-1519), *Drapery study for the Salvator Mundi* (about 1500)", en Luke Syson, Larry Keith, Arturo Galansino *et al*: *Leonardo da Vinci*, London, National Gallery, 2011, pp. 296-303.

9 Tancred Borenius. *A catalogue of the paintings at Doughty House, Richmond*, vol. I, *Italian Schools*. London, 1913.

10 Martin Kemp. "Art history: sight and salvation", *Nature* Nº 479, 10 de noviembre de 2011, pp. 174-175.

revelador aún, dos estudios de vestidos de la colección real británica son extraordinariamente semejantes a las ropas de Cristo en la obra que Luke Syson y otros expertos identifican como el *Salvator Mundi* de Leonardo.⁸ Por otra parte, las similitudes entre la obra vinciense y el grabado de Hollar son tales que todo lleva a pensar que es, efectivamente, esta la imagen oportunamente copiada y estampada por el grabador en 1650.

Syson estima que la obra leonardiana podría haber llegado a Inglaterra cuando Enriqueta María, de Francia, se casó con Carlos I en 1625 y que, debido a que habría sido un cuadro muy estimado por la reina, habría sido exhibido en su residencia de Greenwich. En cualquier caso, el derrotero de la pintura está bien documentado desde 1900, cuando sir Francis Cook la compró para su colección de Doughty House en Richmond. Originalmente considerada obra de Boltraffio, y conocida desde 1958 solo a partir de la fotografía del catálogo de esa colección, una restauración reciente eliminó repintes modernos y llevó a expertos convocados por el dueño anónimo de la pintura a revisar la atribución.⁹ No se trata de una cuestión menor, pues la pintura estaba severamente dañada, especialmente en la cara de Cristo, donde el original posiblemente exhibiera evidencias del magistral uso del *sfumato* de Leonardo, que hoy solo vemos muy parcialmente (figura 32).

Son varios los indicios plásticos que sustentan la idea de que se trata de una obra autógrafa del Vincipiano. Ante todo, en la figura de Cristo notamos una suerte de tensión psicológica, de movimiento emocional profundo, que dota a la pintura de un aura de misterio. Esa sensación de que no podemos comprender por completo lo que vemos ni dar cuenta *in toto* del estado psíquico de la persona retratada es común al *Salvator Mundi* y la *Gioconda* del Louvre. La representación precisa de los cabellos, con esos bucles que forman un vórtice inconfundible, pero en los que al mismo tiempo se distingue cada una de las hebras de pelo que conforman el conjunto, es otro buen argumento. Los rulos de Cristo parecen casi una sustancia viva, en movimiento, como un torbellino de agua, una comparación que encuentra sustento en dibujos en los que Leonardo practicaba el diseño de cabelleras y estudiaba las formas del líquido arremolinado. Por otra parte, la mano derecha de Cristo, que realiza el gesto de la bendición, tiene características anatómicas muy semejantes a otras manos famosas pintadas por Leonardo: la de *San Juan Bautista*, por supuesto, pero también la de la *Dama del armiño*. El estudio técnico de la pintura prueba la existencia de varios *pentimenti* característicamente leonardianos en la ejecución de ambas manos de Cristo. Además, el orbe que Cristo salva y sostiene en su mano izquierda es una esfera perfecta y transparente, que distorsiona levemente la imagen de la mano que se ve a través suyo. Dentro de ese globo cristalino, se observan pequeñas burbujas brillantes, que reflejan la luz proveniente del resto de la pintura. Tres conclusiones pueden extraerse de estas particularidades de la esfera. En primer término, dan cuenta de los experimentos ópticos que tanto apasionaban a Leonardo.¹⁰

11 Luke Syson, *op. cit.*, p. 303. Sobre el artista demiurgo, ver Leonardo da Vinci. "Yo pintor", en Leonardo da Vinci: *Cuadernos de arte, literatura y ciencia*, con estudio introductorio de José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski. Buenos Aires, Colihue, 2011, vol. II, p. 9.

12 Andrew Goldstein. "The Male *Mona Lisa*? Art Historian Martin Kemp on Leonardo da Vinci's Mysterious *Salvator Mundi*", *Artinfo*, 17 de noviembre de 2011, documento electrónico disponible en: <http://www.artinfo.com/news/story/750715/martin-kemp-tk>, acceso 23 de junio de 2011.

13 El sistema de los ciclos y epiciclos vigente en tiempos de Ptolomeo no concordaba con las mediciones astronómicas efectuadas entonces, por cuanto en ocasiones el tamaño del giro retrógrado de un planeta era más pequeño y a veces más grande (el caso más evidente era el de Marte). Ante estas dificultades, Ptolomeo ideó la noción de ecuante. Se trata de un punto cerca del centro de la órbita del planeta desde el que el centro del epiciclo de ese planeta parecía moverse a la misma velocidad. En consecuencia, el planeta realmente se movería a diferentes velocidades cuando el epiciclo se encontrara en diferentes posiciones de su deferente. Usando un ecuante, Ptolomeo afirmaba mantener un movimiento uniforme y circular. La incomodidad con la teoría del ecuante habría estado entre los motivos que impulsaron a Copérnico para reformular el sistema planetario. Ver Thomas Kuhn. *The Copernican Revolution*. Cambridge, Harvard University Press, 1957, pp. 70-71.

14 Leonardo da Vinci. *Cuadernos de Arte, Literatura y Ciencia*. Traducción, introducción y notas por J. E. Burucúa y N. Kwiatkowski. Buenos Aires, Colihue, 2011, vol. II, pp. 175-176.

15 Erwin Panofsky. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York, Harper & Row, 1967, pp. 187-188.

16 Giorgio Vasari. *Le vite de'*

En segundo lugar, según sostiene Syson, la identificación de la esfera pintada por Leonardo con el universo creado por Dios podría ser un argumento pictórico explícito acerca del artista entendido como demiurgo, y de una creatividad propia semejante a la divina.¹¹ En tercer término, remiten también a la cosmología prevaleciente en la época del Vinciano: de acuerdo con una idea propuesta por Syson y Kemp, si pensamos que la esfera cristalina son los cielos y las pequeñas burbujas las estrellas fijas, resulta evidente que el *Salvator Mundi* es el salvador del cosmos como un todo y no solamente de la Tierra.¹² Quisiéramos agregar un argumento más a favor de esta hipótesis. En la esfera sostenida por Cristo, además de las omnipresentes burbujas, se destacan tres marcas blancas, de mayor tamaño y más claramente notables. Si interpretásemos esas partículas como objetos astronómicos representados en la esfera, se trataría, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, de la luna, la Tierra y el sol. Resulta evidente que la Tierra se encuentra apenas desplazada del centro de la esfera, casualmente indicado en la tabla tal como se conserva hoy por una pequeña imperfección en la madera. Pensamos que la figura que representa a la Tierra se encuentra en el punto opuesto al ecuante, lo que revelaría un conocimiento muy preciso de Leonardo de la cosmografía tolemaica.¹³ El brillo equiparable asignado a los tres astros podría ser una consecuencia de la idea vinciana de que, si pudiéramos observar la Tierra desde la luna, nuestra morada se vería con la misma luminosidad de la luna en el cielo nocturno de nuestra experiencia. Leonardo resumió el punto en una bella frase: "La Tierra es una estrella".¹⁴

Bastante más polémicas que las dos anteriores son las novedades procedentes de Florencia. Para comprenderlas, debemos remontarnos muy atrás en el tiempo. Durante el otoño de 1503, la *Signoria* florentina encargó, a los dos grandes genios de la pintura de la época, la decoración de la Sala del Gran Consejo de la república en el Palazzo Vecchio: Leonardo pintaría la *Batalla de Anghiari* y Miguel Ángel representaría la *Batalla de Cascina*. Se trataba de los dos episodios en los que Florencia había defendido su libertad de las pretensiones tiránicas de sus vecinos. Miguel Ángel solo realizó el cartón pues, en mayo de 1505, abandonó el encargo para ocuparse del sepulcro de Julio II en la nueva iglesia de San Pedro en el Vaticano.¹⁵ Leonardo, por su parte, decidió representar la lucha feroz de las caballerías por el estandarte en Anghiari: completó el cartón a fines de 1504 y empezó enseguida a transportar la pintura a la pared para lo que ideó un andamio "muy artificioso que, si se lo comprimía, se elevaba y, si se lo ensanchaba, descendía".¹⁶ Pero no se quedó allí la inventiva del Vinciano, quien ensayó un método *a secco* con incausto, inspirado por ciertos datos presentes en la *Historia natural* de Plinio, que terminó en un desastre. El procedimiento requería un secado rápido con calor intenso, pero la fogata que se encendió para eso no alcanzó a consolidar la parte superior de la pintura, que se escurrió por completo. Se conservó, no obstante, la sección central, la escena de la disputa por la bandera, hasta 1563, fecha

più eccellenti pittori scultori ed architettori, Gaetano Milanesi (ed.), Firenze, Sansoni, 1906, Volumen IV, p. 43.

17 Vasari, *op. cit.*, volumen VIII, pp. 199-223. Son los frescos de la *brigata* vasariana los que hoy se ven en el lugar.

18 Carlo Pedretti. *Leonardo da Vinci inedito*. Firenze, C. E. Giunti & G. Barbèra, 1968, pp. 53-86.

19 Tom Kington. "Lost Leonardo Da Vinci battle scene sparks row between art historians", *The Guardian*, 06-12-2011, documento electrónico disponible en: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/dec/05/lost-leonardo-da-vinci-scene?IN-TCMP=SRCH>, acceso 21 de junio de 2012.

20 Tomaso Montanari. "La riprova scientifica que ancora manca", *Corriere Fiorentino*, 13-03-2012, documento electrónico disponible en: <http://www.italianostra.org/wp-content/uploads/2012031321162024.pdf>, acceso 21 de junio de 2012.

21 "Lost Da Vinci prompts art row", *BBC News*, 6-12-2011, documento electrónico disponible en: <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-16053833>, acceso 21 de junio de 2012.

en la que Vasari y sus colaboradores decidieron cubrir la obra de Leonardo, muy arruinada, con los frescos destinados a narrar la historia del gran duque Cosme I de Medici.¹⁷ Solo nos han quedado copias de la pintura, tomadas directamente de la imagen en el muro o del famoso cartón original, entre ellas, la que hizo Rubens y que hoy se encuentra en el Louvre, además de dibujos preparatorios y estudios (figura 33).¹⁸

Pues bien, resulta que un experto italiano de la Universidad de California, San Diego, Maurizio Seracini, convencido de que Vasari no habría jamás destruido la obra de Leonardo, inició una investigación para descubrir cuánto de la obra vinciana se ha conservado detrás del mural del decano de los historiadores del arte. Mediante el uso de técnicas no invasivas al comienzo, como radares y cámaras termográficas, Seracini escaneó la pared, y descubrió que Vasari había construido una pared delante de la original, la cual se conserva detrás de una cámara de entre 1 y 3 centímetros de espesor. En diciembre de 2011, con autorización de la ciudad de Florencia y del Ministerio de Cultura de Italia, el equipo de Seracini agujereó la superficie del fresco de Vasari en varios lugares e insertó una cámara endoscópica en el espacio entre ambos muros. Descubrieron así fragmentos de pigmentación sobre la superficie de la pared interior y tomaron muestras de ellos. En marzo de 2012, se anunció que la composición del negro era semejante a la utilizada en la *Gioconda* y el *San Juan Bautista* de Leonardo, lo que probaría la "vida póstuma" de su obra detrás de la de Vasari.

Por supuesto, la iniciativa de Seracini causó inmediato escándalo entre historiadores del arte, un centenar de los cuales firmaron una declaración que repudiaba el daño causado en la *Batalla de Marciano en Val di Chiana* de Vasari por las técnicas empleadas en el examen.¹⁹ Por su parte, Italia Nostra, una asociación sin fines de lucro "para la tutela del patrimonio histórico, artístico y natural de la nación", consideró que la investigación no arrojó ningún resultado novedoso y que usó cuantiosos fondos públicos para "agujerear el fresco de Vasari en lugar de restaurarlo".²⁰ Los reclamos no fueron solamente externos: una de las expertas del grupo de Seracini, Cecilia Frosinone, renunció antes de que se hicieran los agujeros por "motivos éticos".²¹ Seracini ha sostenido que las perforaciones se llevaron a cabo en zonas que habían sido previamente restauradas, y por ende no eran originales vasarianos. Pero más allá de esa justificación, resulta difícil entender la obsesión por acceder a una obra cuya ruina está confirmada desde hace más de cinco siglos.

RESEÑAS

LA
BIBLIOTECA

HANS BELTING

Florence & Baghdad. Renaissance Art and Arab Science
Cambridge MA, Harvard University Press Press, 2011
312 pp.

Nicolás Kwiatkowski

Universidad Nacional de San Martín - CONICET

El último libro de Hans Belting se ocupa de un tema que interesa a los historiadores del arte desde hace décadas: cuáles son los procesos intelectuales, culturales y sociales que explican el origen de la perspectiva, el dispositivo pictórico dominante en el arte occidental desde el Renacimiento y hasta la puesta en cuestión de la mimesis por las vanguardias contemporáneas. La gran erudición del autor, la larga tradición de estudios sobre el asunto y el convencimiento de que es preciso abordar el problema a partir de los vínculos entre Occidente y Medio Oriente, pues, de ese modo, se comprenden mejor tanto las claves de la emergencia de la perspectiva lineal como las raíces de las diferencias entre “arte árabe” y “arte europeo”, confluyen en la publicación de una obra de gran importancia. En ella, se combinan nuevos descubrimientos con síntesis apropiadas de procesos bien conocidos, y se intenta una exploración de dos culturas diferentes con las imágenes como tema central.

Una de las hipótesis del texto es que el arte centrado en la perspectiva (nacido en Florencia) se basa a su vez en teorías árabes referentes a los rayos visuales y la geometría de la luz (concebidas entre Bagdad y El Cairo). Belting destaca que, durante el Renacimiento italiano, la palabra “perspectiva” tenía un doble sentido: refería tanto a una teoría de la percepción visual (que desde fines del siglo XVI denominamos “óptica”), cuanto a una teoría de la producción de imágenes a partir de la proyección geométrica. Lorenzo Ghiberti usaba la palabra en el doble sentido, hoy perdido, y en sus *Comentarios* citaba la traducción italiana de un tratado árabe que proponía una teoría científica de la visión, escrito por Abu ‘Ali al-Hasan ibn al-Hasan ibn al-Haytam, conocido como Alhacén (965–1040), y traducido al latín como *Perspectiva*, hasta que Friedrich Risner lo publicó con el título de *Óptica* en 1572. De ese modo, una teoría árabe de la visión, basada en la abstracción geométrica, se recibió y transformó en Occidente en una teoría para producir imágenes. Pero Belting se propone trascender la formulación del problema en los términos de “influencia” o “diferencia” y, en cada capítulo, introduce un *Blickwechsel*,¹ que invierte la mirada y cam-



bia el foco de Occidente a Oriente y viceversa. Así, respecto de la hipótesis central, el autor concluye que no es solo que los occidentales conocieron la óptica clásica a partir de traducciones árabes, sino que las contribuciones y enmiendas que sobre todo Alhacén hizo a esas obras estaban en el centro de un cambio revolucionario en la comprensión de los fenómenos visuales.

El autor árabe, conocido en las universidades europeas, al menos desde el siglo XIII, había probado que el recorrido de los rayos de luz podía calcularse matemáticamente, e intentaba un acercamiento entre matemática y observación empírica. Asimismo, para Alhacén, la visión no es más que un problema de refracción luminosa y la visibilidad no es una experiencia primordial, sino que deriva de la luz. Sin embargo, insiste también en que la luz solo puede representarse geoméricamente, no en imágenes que reproduzcan cuerpos. De acuerdo con Belting, toda la teoría se basa en una visión del mundo que es resistente a ese tipo de imágenes, pues por su propia naturaleza la luz no es pictórica. La visibilidad (en el ojo) y la visibilidad (en el cerebro) son concebidas como procesos separados, el primero pertenece al campo de la teoría óptica, el segundo, al reino de la psicología. Alhacén dedica a este problema el segundo libro de su *Óptica*, y desprende, de esas ideas, una noción de la belleza como producto de la luz. Este aspecto de la teoría de la visión se orienta a las imágenes, pero tanto “imagen” como “ver” significan cosas distintas que en Occidente: para los árabes, las imágenes son mentales, no pueden ser copiadas o pintadas en artefactos físicos como análogas a la naturaleza. Así, la superficie tiene un sentido positivo, pues es la ubicación en la que una geometría de significación cósmica se calcula matemáticamente y se exhibe. Para el arte occidental, en cambio, la geometrización del espacio tridimensional en dos dimensiones se vincula con una mirada individual, de modo que la superficie es el medio por el cual el espacio aparece en una pintura y el observador mira a través suyo.

Tal diferencia surge de la transformación de la teoría árabe de la visión en una teoría de las imágenes fabricadas, que se produjo en el siglo XV y tuvo entre sus consecuencias revolucionarias que el arte renacentista se convirtiera prácticamente en una ciencia aplicada. La perspectiva lineal de los pintores se basa en la intersección de la pirámide visual por un plano y es, en consecuencia, un método para la construcción de espacios visuales. Se trata de una representación matemática basada en la premisa de un ojo fijo y único, lo que se diferencia del proceso fisiológico de la visión a partir de dos ojos móviles. De esa manera, el arte del Renacimiento rectifica la visión mediante el uso de una red de coordenadas, los rayos visuales que se intersecan con el plano, como base para las pinturas. A partir de la teoría árabe de la óptica, con sus hipótesis sobre la luz y las leyes que la gobiernan, y de los debates y desarrollos que desató en Occidente, desde Roger Bacon y Guillermo de Ockham hasta Biagio Pelacani de Parma, Brunelleschi y Alberti crearon una imagen visual centrada en la matematización del espacio y la medición de la mirada humana. Para Belting, del lado árabe, una cultura anicónica ayudó a los científicos en su intento de liberarse de conceptos

¹ Una traducción literal de este concepto, que implica comparación o contraste, sería 'intercambio de puntos de vista' o 'intercambio de perspectivas'.

ópticos antiguos y concentrarse en la geometría de la luz. El Renacimiento, en cambio, se embarcó en la ciencia en un contexto saturado de imágenes, por lo que la perspectiva fue una nueva técnica que permitió demostrar en imágenes las condiciones de la visión humana. En Medio Oriente, producir imágenes en el sentido occidental estaba vedado, mientras que en Occidente llegó a constituir una forma real de conocimiento. Mediante la representación de la mirada, la perspectiva enseñó a comprender el mundo como una imagen y a convertir el mundo en una imagen propia del sujeto.

El autor de *Florence & Baghdad* se cuida mucho de afirmar que haya habido una prohibición general de las imágenes en el mundo islámico, pero sí sostiene que existió un tabú contra representaciones antropomórficas. La mimesis adquiere entonces un sentido negativo, porque no es imitación del mundo, sino imitación del Creador, lo que estaría en el origen de un nuevo tipo de arte no representacional. Se trata de un desarrollo opuesto al de las pinturas occidentales, en las cuales el artista intenta hacernos olvidar que estamos frente a imágenes y no frente a personas reales. La perspectiva es una técnica cultural que simboliza el derecho de percibir el mundo con una mirada propia, y en ese sentido constituye una forma simbólica que sentó las bases de una nueva concepción de lo que la imagen es y se extendió también a la arquitectura y la escenografía teatral. Belting propone la existencia de formas simbólicas en la cultura árabe que son diferentes de la perspectiva, pues no se vinculan con las imágenes en el sentido occidental. Las *mucarnas*, por ejemplo, son un elemento arquitectónico y decorativo por el cual la geometría se convierte en vínculo entre ornamentación y espacio. Para Belting, constituyen la antítesis del pensamiento espacial de la perspectiva, pues su geometría se calcula solamente de acuerdo con un orden interno y no pretenden pintar el mundo de forma representacional para un espectador. Cuando esa solución geométrica se manifiesta en las rejas de las ventanas árabes, las *mashrabiyya*, se vuelve un patrón superficial hecho de luz, que se refleja en el piso y las paredes. Según el autor, la cultura visual de la perspectiva en Occidente puede ser resumida en dos elementos, la ventana y el horizonte: el punto de vista necesita una ventana como marco y el punto de fuga yace en el horizonte. La superficie de la pintura se convierte en la escena de tensión entre la centralidad del sujeto y la fuga de la mirada hasta el infinito. Los espacios árabes, en cambio, se caracterizan por una escenificación de la luz que tiene su propio simbolismo. La luz se origina afuera, pero se la dirige hacia adentro de una forma particular, que atrae las miradas de los habitantes del espacio sin que ellos tengan que mirar hacia afuera. La reflexión de la luz se escenifica mediante el ángulo de incidencia y la geometría de la *mashrabiyya*. Así, hay una separación entre esfera privada y pública, los moradores pueden mirar a la calle sin ser vistos, la luz entra a través de un filtro denso y, adentro, la pantalla crea un patrón de luz y sombra que se mueve por la habitación a medida que el sol avanza en el firmamento. Belting concluye, entonces que, en el mundo árabe, la luz es una forma simbólica: no es producida en la mirada humana, sino

creada por la decoración que la filtra y la regula. Las ventanas se dirigen al interior y no al exterior, sirven a la luz y no a la mirada.

Ante tal riqueza y refinamiento argumental, parece necesario destacar algunos defectos. En primer lugar, el autor no es capaz de leer en lengua árabe, de modo que, por ejemplo, se ve obligado a citar de la versión inglesa de Alhacén y no directamente del texto original. En el mismo sentido, su conocimiento de las imágenes y los textos occidentales es detalladísimo y directo, pero su abordaje de las contrapartes de Medio Oriente es, necesariamente, más esquemático y mediato. El lector puede legítimamente preguntarse, por ejemplo, si su insistencia en el carácter “anicónico” de la cultura árabe y su énfasis en la geometría como forma simbólica característica no implican, quizás, una subvaloración de las miniaturas otomanas y persas, de la pintura mongol, o de las esculturas en marfil, conocidas en lugares tan distantes como Al-Andalus, el Maghreb y Egipto. En segundo término, Belting asigna gran importancia argumental a la noción de “forma simbólica”, pero su discusión del concepto se reduce a un llamado a recuperar la formulación original de Ernst Cassirer, más amplia que la empleada por Erwin Panofsky. Quizás un tratamiento más detallado del asunto sería importante, especialmente, debido a la centralidad de la idea en el texto. Tercero, sorprende que no se le otorgue un lugar más importante a la obra que Luigi Vagnetti publicó en 1978 con el título *De naturali et artificiali perspectiva: bibliografia ragionata delle fonti teoriche e della storia della prospettiva; contributo alla formazione della conoscenza di un'idea razionale, nei su oi sviluppi da Euclide a Gaspard Monge*, pues se ocupa de muchos de los problemas y textos que interesan a Belting; incluso el tercer capítulo trata sobre el impacto de Alhacén en Occidente.

Pese a ello, *Florence & Baghdad* tiene grandes virtudes. Entre ellas, se cuenta la concepción de la perspectiva inventada por Brunelleschi y definida por Alberti como mucho más que un problema técnico que interesa solamente a los artistas. De allí surge el intento de Belting por comprenderla en el marco de las relaciones entre ciencia natural y humanidades, pero también, más allá de los confines de una sola cultura, esto es, en el contexto del encuentro histórico con el mundo árabe, que tuvo un efecto duradero en Occidente. Ese esfuerzo comparativo, que implica despojarse de prejuicios eurocéntricos, tiene también una larga tradición en la historia de la ciencia, algo menos frondosa en la historia del arte, pero nunca ausente del todo. Aby Warburg describió, en páginas famosas, la influencia india y árabe en la astrología y la iconografía del Renacimiento italiano, y la presencia de traducciones de textos científicos árabes en bibliotecas accesibles a los artistas italianos no es, a esta altura, una novedad. La propuesta de considerar la génesis de los fundamentos de las culturas visuales de ambos mundos a la luz de su interdependencia y complejidad es inteligente y se desenvuelve en el libro de manera clara y aguda a la vez. Todo ello transforma a la obra de Belting en un texto fundamental.

ERMA HERMENS y TINA FISKE (eds.)
Art, Conservation and Authenticities: Material, Concept, Context
London, Archetype Publications, 2009
266 pp.

Ana María Morales

Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín

La publicación reúne y pone a disposición las Actas de la Conferencia Internacional *Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*, llevada a cabo en la Universidad de Glasgow en el año 2007. Los artículos seleccionados por los editores, los doctores Erma Hermens y Tina Fiske del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Glasgow, tenían como consigna explorar la polémica posición del término autenticidad en la práctica de la conservación. Comúnmente, se identifica la autenticidad de un bien con el material que lo constituyó en su origen, y se liga la condición de su calidad de auténtico a la integridad física a través del tiempo, de tal manera que suele definirse el concepto en términos asociados con la materialidad. Sin embargo, la autenticidad es un término polifacético y uno de los factores de mayor interés que puede influir en la determinación del curso de una toma de decisión o una acción en pos de la conservación-restauración de la obra de arte. En el reconocimiento de la autenticidad, hoy concebida como relativa, están involucrados múltiples aspectos que la condicionan como son los planos artístico, histórico, museológico, social y científico, que hacen de cada bien cultural, un caso particular. De hecho, según proponen las canadienses Celine Poisson y France Vanlaethem, la autenticidad podría ser pensada más como una construcción semiológica que una cualidad particular del objeto. Es entonces que, identificar con exactitud qué cosa constituye el estado auténtico de una obra de arte parece ser problemático y se vuelve un enorme desafío.

Ciertamente, este dilema se manifiesta a través de los estudios de caso expuestos durante el transcurso de la reunión, vinculados entre sí por dicho concepto, los que toman en consideración la autenticidad y cómo esta se proyecta en los planes de conservación-restauración. Asimismo, se muestran algunas experiencias que marcan una tendencia que contempla y prioriza el contexto cultural por sobre otros agentes que tienen particular injerencia cuando se habla de lo auténtico de una obra de arte. Sin duda, una de las riquezas de la publicación radica, especialmente, en explorar el lugar que ocupa la autenticidad en ese ámbito.

Salvador Muñoz Viñas, participante de esta Conferencia con la controvertida ponencia "Beyond authenticity", ya había referido, en su *Teoría de la restauración* (2007), que la disciplina de la conservación se está aproximando, cada vez más, a la conservación de significados. A partir de la Conferencia de Nara, sobre la autenticidad (Japón, 1994), nuevas

categorías del discurso, como “autenticidad material”, “autenticidad conceptual”, han comenzado a instalarse gradualmente a la par de las otras autenticidades –diseño, técnica, material, contexto–, que actualmente forman parte de los criterios de evaluación para la selección de sitios y monumentos recomendados por ICOMOS.

Del mismo modo, la introducción del plural “autenticidades” devino, entonces, en una inevitable propuesta que considera la relación entre autenticidades y cómo estas podrían influir en el campo de la conservación. Como sostiene el prólogo del libro, cabe señalar que este término ya había sido aplicado por el filósofo y musicólogo Peter Kivy en 1995 en su libro *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*.

En esta instancia, se plantea un interesante reto: el de hacer interactuar estas autenticidades, dada la ambigüedad e imprecisión de su definición. Pues bien, es ese un punto decisivo, que se desarrolla a lo largo de los apartados del volumen en cuestión.

De esta manera, los editores organizan las veintinueve lecturas en cuatro secciones, que incluyen aclaraciones, estudios de casos históricos y contemporáneos y, finalmente, consideraciones suplementarias.

A lo largo de cada apartado, se encuentran, por un lado, trabajos correspondientes a diferentes especialidades de la conservación (pintura mural, escultura, mobiliario, artes gráficas, instalaciones), que se enfocan sobre obras de arte de carácter independiente. Por otro lado, las secciones se completan con presentaciones de piezas que tienen una íntima significación ligada, ineludiblemente, a su escenario o a su contexto de acción. A su vez, el espectro de los temas expuestos relacionados con la autenticidad es amplio y variado, ya que transita por la problemática de las atribuciones, de la naturaleza de los materiales, tanto tradicionales como efímeros, la re-integración, el emplazamiento espacial y el contexto cultural, entre otros. La publicación invita al debate y promueve la elaboración de diferentes respuestas, que confirman la posición preponderante que la autenticidad ocupa en la evaluación y en la toma de decisiones del trabajo cotidiano del conservador-restaurador. También, sugiere, en alguno de los textos, que el reconocimiento y la evaluación de la autenticidad implican un abordaje multidisciplinar, que tenga en cuenta la diversidad patrimonial y cultural, y haga hincapié en que la multidisciplinariedad es sustancial. A modo de ejemplo, el artículo escrito por Victoria Button, “Issues surrounding the attribution of a Holbein drawing”, describe las dificultades de atribución que se presentaron en el curso de la investigación de *Portrait of an Unidentified Gentleman*, de Holbein el Joven, patrimonio del Victoria and Albert Museum (V&A). El texto se centra en la noción de expertizaje en relación con la autenticidad. Dice la autora que la atribución ha probado ser un proceso con componentes altamente subjetivos y afirma además que el trabajo multidisciplinario permitió que los pasos intervinientes en la determinación de la atribución fueran más productivos. Tanto la pericia de conservadores y curadores como el aporte de los resultados de análisis

físicos reforzaron los argumentos a favor de la atribución al artista alemán, y volvieron la discusión más objetiva. Del mismo modo, el diálogo entre disciplinas también está presente en “A multifaceted approach to the study of Tudor portrait miniatures: a case study of the ‘Croker’ miniatures”. Katherine Coombs y Alan Derbyshire, curadora y conservador respectivamente del V&A, investigaron, junto con Nicholas Frayling y Timea Tallian, las circunstancias alrededor de la decisión de re-atribuir a Nicholas Hilliard dichas miniaturas.

En otro sentido, cabe destacar tres interesantes aportes que ilustran el importante rol que la autenticidad juega en los procesos de intervención de un objeto de arte. En su artículo, “Authenticity: how to get there?”, Cristian Schleidemann, conservador de arte contemporáneo, reflexiona sobre la relación entre la materia física y el concepto a partir de las complejas instalaciones del artista Joseph Beuys. En este capítulo, se resalta la complejidad del rol del conservador frente al conflicto de preservar tanto el material y la idea como el significado histórico cultural de una obra de arte. El autor alemán adhiere, asimismo, a la concepción de la autenticidad como un lugar de significancia, donde la multiplicidad de factores, como la intención del artista, la técnica y sus materiales, son algunos de los criterios que debe tener en cuenta el conservador. Así también, en “Authenticity and restoration of wall paintings: issues of truth and beauty”, la conservadora de pintura mural Isabelle Brajer trae a consideración los efectos de la reintegración física y estética de la imagen sobre la percepción de autenticidad y se interroga acerca de la condición de la belleza, la apariencia, la verdad y la intención artística como factores partícipes de esa percepción. Por otro lado, Astrid Fendt, autora de “Restoration or de-restoration? Two different concepts of presenting the authentic condition of ancient sculptures in the Collection of Classical Antiquities in 19th-century Berlin”, yuxtapone dos diferentes posturas académicas en relación con la restauración, casi antitéticas, en dos momentos del siglo XIX (1820 y 1890), que fueron aplicadas por los escultores-restauradores de la época, a las esculturas antiguas del período Clásico del Staatliche Museen zu Berlin. La enriquecedora contribución de la historiadora revisa las normas, criterios y procedimientos adoptados en cada época para proteger la condición auténtica de las piezas. A principios del siglo, prevalecía la restitución de faltantes mediante la inclusión de material ajeno a la obra, mientras que, décadas más tarde, se impuso su des-restauración y se procedió a la remoción de las adiciones. Sin embargo, concluye que, en ambos casos, aparentemente opuestos en cuanto a la acción, la idea de autenticidad estaba ligada a la materialidad e integralidad del objeto.

En cuanto a cuestiones colaterales al tema medular de la Conferencia –nociones de original, falso, copia y reconstrucción–, todas fueron ilustradas tanto por historiadores como conservadores. En tal sentido, Stéphanie Rabourdin-Auffret discute estos conceptos en “The authenticity of French furniture: interpretation and preservation issues”. El autor

reconoce, en su apartado, que la autenticidad, en efecto, no puede ilustrarse como un valor absoluto, ya que su enunciación depende de otros contextos que se definen como niveles de autenticidad y que son el tiempo, la época en que se la emite, la cultura a la que pertenece. De esta manera, introduce la propiedad del bien, público o privado, como otro factor que juega un papel no poco significativo, a la hora de determinar la autenticidad en función de las prácticas de restauración.

Asimismo, Jean-Baptiste Martin, restaurador de obra gráfica, sostiene que la noción de autenticidad en la reconstrucción de ambientes históricos es discutible. En su artículo, “Wallpaper reconstructions in historic interior: balancing the aesthetic whit authenticity”, describe sucintamente los cambios o transformaciones de los interiores históricos, a través del tiempo, para estar a tono con modas y predilecciones de sus habitantes. Opina que la autenticidad, en este campo, se mantiene como una idea subjetiva, dado que la reconstitución llevada a cabo por el conservador puede ser un pretexto valioso para restaurar la apariencia estética de ese espacio, aunque al hacerlo vaya en detrimento de los otros aspectos.

Del mismo modo, en “Degrees of authenticity in the discourse between the original artist and the viewer”, Joyce Hill Stoner, conservadora estadounidense, se plantea un atractivo trabajo con relación a lo que denomina “grados de autenticidad”. Allí la autora expone problemas originados en pos de una exhibición, como el caso de las obras originales inconclusas del famoso pintor Albert Pinkham Ryder, terminadas por su ayudante de taller, o las modificaciones del formato original de una pintura de Edward Munch, o las alteraciones –tan frecuentes– del contexto de un objeto. De modo directo, curadores, coleccionistas y conservadores se convierten en modificadores de esos grados de autenticidad. De esta manera, Stoner invita al debate y pregunta qué y cuánto de su condición de auténtico se percibe de las obras cuando los espectadores las contemplan.

En “The voice of things: Koji Kamoji and authenticity in installation art”, Monika Jadzinska aborda la problemática de la experiencia del visitante. La conservadora de pintura y arte contemporáneo se dedica al estudio integral de la obra del artista japonés, para su consecuente cuidado y preservación e introduce la noción de “ecosistema” para describir la autenticidad de una instalación, término que refiere a una estructura en equilibrio constituida por ejes: el conceptual, el material, la intención del creador y su contexto cultural y la percepción del público observador.

Otra mirada reveladora sobre la autenticidad en el campo del arte moderno la aporta el trabajo de Dominic Paterson. El historiador británico trae a la luz y compara dos episodios en los que las polémicas nociones de autenticidad fueron dirimidas en los foros judiciales. El primero, ocurrido en los años veinte, involucra la situación impositiva de la escultura *Bird in space*, de Constantin Brancusi, al ser importada a EE. UU; el otro, acontecido en los años noventa, implica el acto de vandalismo perpetrado por Pierre Pinoncelli contra una de las réplicas de *Fountain* de Marcel

Duchamp. Ambos sucesos respaldan la opinión del autor para debatir sobre el rol de la intención artística, la materialidad, la definición de objeto de arte y el juicio estético como lugares de competencia de autenticidad.

Para terminar, es ineludible traer a colación la polémica postura de Salvador Muñoz Viñas. Desde una óptica filosófica, teoriza sobre el valor de la autenticidad en el campo de acción del conservador y opta por una idea distintiva. De esa manera, desestima la autenticidad como un factor o meta a alcanzar por el restaurador, y afirma, asimismo, que el estado auténtico del objeto es el estado en el cual existe y que aquello que el conservador suele modificar en algunos de sus perfiles, es la expresión acorde a gustos o preferencias. El autor ejemplifica esta posición al considerar, entre otros casos, el violento incidente ocurrido en 1914 sobre la *Venus ante el espejo*, de Velázquez.

En conclusión, *Art, Conservation and Authenticities* constituye un valioso aporte a las disciplinas comprometidas con la preservación del patrimonio cultural y, paralelamente, es una obra que invita al lector a prolongar en otros foros un debate tan complejo y sensible como es la discusión del problema de las “autenticidades”.

ILONA KATZEW (ed.)

Contested Visions in the Spanish Colonial world

New Haven, Yale University Press, 2011

320 pp.

Juan Ricardo Rey

Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (UNSAM)-UBA

Este libro es el resultado de un proyecto curatorial realizado para el LACMA (Los Angeles County Museum of Art), dirigido por la Curadora en jefe del departamento de Arte latinoamericano, Iлона Katzew. La idea del proyecto es *contrastar* la presencia de lo azteca/mexica e inca en el arte colonial hispánico, frente a la idea establecida de tomar como referencia solamente las producciones ibéricas y/o europeas. Tanto Katzew, en su prefacio, como William B. Taylor, en la introducción, señalan la importancia de la presencia indígena, pero también la dificultad del “indio” como idea homogeneizadora de múltiples culturas y formas de organización política. Williams muestra que las categorías *Indio* y *Natural* nacieron en Europa a comienzos del siglo XIX, para diferenciar al colonizador del colonizado, con connotaciones políticas y morales en la definición legal de deberes y derechos.

Las nociones negativas del indio, recogidas en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1614), se mantuvieron hasta que en la república patriotas peruanos y mexicanos intentaron borrar del discurso cívico términos con contenido racial. A instancias de José de San Martín, en 1822, se decidió en Perú llamar a los indígenas peruanos, mientras que en México, el mismo año, se prohibía la clasificación racial. Así, se borró por decreto al *indio* en favor del *Indígena*, aunque ambos términos coexistieron como sinónimos de gente revoltosa, perezosa, poco fiable, el *pueblo enfermo* que era tanto símbolo nacional en los héroes (Atahualpa, Cuauhtémoc), como personaje literario, costumbrista-folclórico o el glorioso pasado.

Cecelia F. Klein, en “Before the Conquest: Contested Visions in Aztec and Inca Art”, presenta la compleja trama étnica y cultural, que precedió el arribo español a América, debido a la existencia de dos imperios en plena expansión: la *Triple Alianza Azteca* (Tepanec, Tenochtitlán y Texcoco) y, en el sur, el Tawantinsuyo Inca. Klein se ocupa de la construcción simbólica de la ideología imperial y tiene en cuenta el sistema logo-silábico Azteca, el *quipu* incaico y el ordenamiento territorial a partir de las capitales imperiales. Klein destaca las formas de cohesión social, a partir de rituales y ceremonias, que reforzaron nexos desde el centro hacia la periferia y viceversa; lo que permitió fortalecer las alianzas de poder. En este aspecto, se destaca el sentido de la reciprocidad, mediado por aspectos religiosos volcados en una concepción del tiempo y los ciclos de la agricultura, sistematizados a través de calendarios astrológicos. La ideología rei-

nante, reforzada en ambas culturas por la elaborada indumentaria ritual, tendía al mantenimiento del orden sobre concepciones particulares de lo sobrenatural, la muerte y la tributación a las élites, unidas por alianzas en contienda a la llegada de los españoles. Para Klein, la guerra civil a la que condujeron tales disputas hubiera llevado a la caída de ambas sociedades, independientemente del avance europeo.

En “Competing Memories of the Conquest of Mexico”, Kevin Terraciano analiza la memoria conflictiva de la caída de México-Tenochtitlan y la fundación de Nueva España, en 1521. La colisión cultural, producida durante la Conquista, produjo el recuento de visiones contrastantes de los invasores y los invadidos, en las que se mezclaron la crónica escrita europea con registros visuales mesoamericanos y tradiciones orales. Mezcla que puede apreciarse en el *Códice Florentino* (1555-1579), de Bernardino de Sahagún, en el cual, además, se usa Náhuatl alfabetizado. Para Terraciano, la narración del encuentro entre Moctezuma y Cortés, en el libro 12 de la obra, tiene una forma híbrida, común a otros códices. La imagen mnemónica enfatiza el contraste entre el europeo armado y el mexica vulnerable, dado que la masacre de Toxcatl es eliminada en la síntesis visual, que antecedió a la alianza entre Cortés y sus aliados de Tlaxcala. Tal versión estratégica del pasado, imitada por los *altepetl* (comunidades étnicas) de Xochimilco y Huexotzinco, tenía por objeto solicitar el pago de servicios a la corona mediante el uso de la imagen como evidencia admisible en la ley española. Las memorias en disputa funcionaron como historias moralizadas del avance español de la mano de la religión católica, con lo cual existen múltiples puntos de vista *indios*, como se ve en el texto híbrido entre códice y crónica de Fernando de Alva Ixtlilxochitl, sobre su abuelo, señor de Texcoco, aliado de Cortés. Es llamativo el poco interés que despertó en los artistas peninsulares la Conquista, lo cual podría atribuirse a la gran influencia de la obra de Bartolomé de las Casas, editada por Theodor de Bry (1598). Casi un siglo y medio después de su ocurrencia, en 1698, la conquista resurgió en la pintura novohispana, que reflejó intereses criollos e hispánicos tras el declive de los Austrias, en España, y una nostalgia por las glorias pasadas coincidente con la *Historia de la conquista de Nueva España*, de Antonio de Solís y Rivadeneyra (1684). La producción artística de la segunda mitad del siglo XVII es analizada por Terraciano como evidencia de una historia oficial sobre la llegada española a Mesoamérica pues, según una cita de Plutarco, tomada por Solís y Rivadeneyra, la pintura y la historia se unen porque solo la pluma y el pincel pueden representar el pasado.

Diana Magaloni Kerpel, en “History Under the Rainbow: the Conquest of Mexico in the Florentine Codex”, analiza el encuentro entre europeos y mexicas desde la dificultad de diálogo entre dos órdenes simbólicos diferentes. Como ejemplo, presenta la ofrenda enviada por Moctezuma a Cortés con su embajador Tendile, que era una demostración de magnanimidad vista por el español como acto de sumisión. Asimismo,

habría que entender la diferencia entre formas de escritura europeas con la mezcla mesoamericana de *in tlapalli* (glifos) e *in tlilli* (imágenes dibujadas). Moctezuma envió un *tlacuiloque* (pintor/escriva) para obtener un recuento preciso –hoy perdido– de los recién llegados, cuya estructura, según la autora, pervive en la estructura de las dos primeras ilustraciones del libro 12 del *Códice Florentino*. La primera es una gran viñeta sobre el desembarco español en San Juan de Ulúa, en 1519; y la segunda, de menor tamaño, representa a Cortés y su armada a caballo. Magaloni Kerpel propone estudiar tales imágenes en relación con el juego dialéctico del relato bilingüe (castellano/náhuatl) que las acompaña, pues en ninguna de las imágenes se evidencian elementos iconográficos prehispánicos. La autora recurre al trabajo de Elizabeth Hill Boone sobre el *Códice Boturini* (ca. 1530-1541), para mostrar que tanto la ubicación espacial como la interrelación de las figuras tenían una significación simbólica precisa, como en la *Fundación de Tenochtitlán* del *Códice Mendoza* (1541-1542), que combina la ubicación de la ciudad, la profecía de Huitzilopochtli (el águila y en nopal) y un marco con glifos del calendario, lo que permite que interactúen tiempo mítico e historia. La primera imagen del libro 12 del *Códice Florentino* posee características similares pues la escena transcurre bajo un arco iris, que remite a los calendarios mesoamericano y católico (el final del *Nahui Ollin*, quinto sol, mexica y el fin del Diluvio Universal y el Apocalipsis). Esto explica por qué Pedro de Gante, en su *Doctrina christiana en lengua mexicana* (1553), haya recurrido al fatalismo nahua desde la escatología cristiana. Por ello, la autora vincula las imágenes del libro 12 con las xilografías del *Libro de las Revelaciones* en la *Biblia Sacra Latina* (1566), porque en ellas transcurren bajo el arco iris, con San Juan como testigo-escriva.

Mónica Domínguez Torres recuerda que Cristóbal Colón reclamó la posesión de los territorios americanos en nombre del rey, representado por sus heraldos y pendones, en “Emblazoning Identity: Indigenous Heraldry in Colonial Mexico and Peru”. Para la autora, la heráldica americana denota procesos de disputa simbólica, negociación político-cultural y estrategias de autorepresentación de la nobleza indígena bajo dominio hispanico. Los conquistadores y la nobleza indígena aliada a ellos solicitaron la concesión de títulos nobiliarios de acuerdo con lo establecido en las Cortes de Madrigal (Castilla, 1476) por hazañas personales, hechos de armas y tras presentar testimonios de su servicio. Los *principales* (nobleza local) recibieron títulos y posesiones, y se reconoció a sus gobernantes como *caciques*, denominación Caribe que condensó jerarquías de *tlatoanis* novohispanos y *curacas* andinos. La heráldica americana mezcló símbolos europeos y prehispánicos mesoamericanos como *tlacotl* (flores de jarilla), *maquahuítl* (espadas de madera y obsidiana), *chimalli* (escudos redondos emplumados) y dibujos de nombres, como “águila blanca pequeña”, que era la transcripción de Totoquihuaztli, cacique de Tlacopan; en el Perú, se usaron *champi* (clava de batalla), *uncus* con *tocapus* (vestidura masculina

ajedrezada) y cabezas cortadas que tanto en Europa como en América indicaban la prevalencia sobre el enemigo.

Estos escudos de armas híbridos, prehispánicos y europeos, se enriquecieron entre los siglos XVII y XVIII con retratos, genealogías y alegorías, como prueba identitaria de un linaje indígena. Los símbolos del Sapa Inca (*mascaypacha*, *Amaru*, ‘serpiente coronada’, *Sunturpauca*, ‘pica corta’, etc.), fueron reforzados con símbolos europeos de poder contrarios a la tradición andina, como aparece en los retratos de gobernantes incaicos de Martín de Murúa en *Historia general del Piru* (1616), que incluyen escudos de armas. En México se analizan los retratos dieciochescos que recurrieron a la tradición genealógica azteca para crear escudos de armas y documentos en apoyo de reclamos de nobleza, como el blasón del emperador azteca Moctezuma Xocoyotzin, que es una versión de las armas de Carlos V, con elementos como el *xiuhuitzolli* (tocado o diadema real). Esto evidencia la apropiación de la heráldica, con el fin de acreditar antigüedad prehispánica.

De manera complementaria, Eduardo de Jesús Douglas trabaja las relaciones entre la pintura y las genealogías indígenas en “Our fathers, our mothers: painting an indian genealogy in New Spain”. El autor analiza el *Árbol genealógico del linaje real de Texcoco*, compuesto por diez generaciones del linaje de Nezahualcoyotl y su hijo Nezahualpilli entre los siglos XV y XVIII. Esta obra encarna la transformación cultural del Nahuatl en Indio colonial, pasa por el mestizo y el español y acredita la continuidad de un linaje indígena. El autor analiza la mezcla de la tradición escritural prehispánica, en lenguaje icónico-fonético prehispánico, con adaptaciones del alfabeto europeo. Su objeto son los documentos producidos por los escribas y pintores coloniales para el reclamo de privilegios, el favor real y la salvaguarda de poder económico y político de nobles indígenas e hidalgos españoles. Es notable que, en estas obras, se seleccionara el uso de formas tradicionales como prueba de antigüedad, lo que resaltaba la legitimidad de la dinastía reinante al tiempo que se evitaba desafiar a la autoridad colonial. En el análisis, se recurre al concepto *altepetl*—literalmente, ‘montaña de agua’—, que designa comunidades y su territorio, en lo que Delia Consentino denomina “paisajes de linaje”.

El *Árbol genealógico del linaje real de Texcoco* presenta, a la vez, cambio y continuidad cultural, en respuesta a la demanda de pruebas documentales de nobleza. Esto explica los *manuscritos Techialoyas*—en escritura icónica— o los *Titulos primordiales* en lengua nativa alfabética. Unos y otros recurren al pasado, en su forma “tradicional”, para asegurar privilegios del presente de una forma “biológica” que, según el autor, busca la identidad indígena en la apariencia física de un linaje, y crea genealogías ficticias y estereotipos de “indianidad”. El autor finaliza mediante un paralelo entre los códices Techaloyas y las pinturas de castas del siglo XVIII; propone que, en ambos, hay una genealogía de la apariencia física que mostraba símbolos de clase y estatus social para los comitentes nahuatl del siglo XVIII y no una discriminación racial o étnica.

Carolyn Dean, en “War games: indigenous militaristic theater in colonial Peru”, investiga los juegos de guerra en el Perú desde la celebración de victorias incaicas hasta las danzas guerreras coloniales. A pesar de ser comunes en Europa y América, según Dean, estas representaciones debieron ser atemorizantes en el siglo XVI, debido a la rebelión de Manco Inca (1535-1536). Esto cambió en los siglos siguientes, con lo que mitigó la tensión con muestras de lealtad y vasallaje (reverencias, juramentos de lealtad, etc.), pues hubo *Taquís* (danzas) militares Incas en la beatificación de san Ignacio (1610), el nacimiento del príncipe (1659) y la abdicación de Felipe V en favor de Luis I (1724), donde se representó una batalla. Estos *taquis* eran formas de memoria histórica prehispánica que condensaban danza, música y canciones, vistas, desde una perspectiva europeizada por Garcilaso de la Vega (1539-1616), como obras cómicas y trágicas de tema histórico, compuestas por los *amauta* (sabios). Así se preservaba la historia prehispánica, o bien el prestigio personal y la nobleza de los *Ayllus* (grupos de parentesco) y los *Panacas* (linaje del Inca).

Los Cañari del actual Ecuador o los Chachapoyas de las tierras altas peruanas, subyugados por los incas, representaron combates ficticios con armas europeas para recordar su alianza con los españoles durante la conquista. El líder Cañari, Francisco Chilche, se presentó como vencedor de los Incas en el Corpus Christi de 1555, y los indígenas de la parroquia de San Jerónimo, en 1610, recrearon su apoyo a las autoridades contra los Mapuches en honor de San Ignacio. Aunque los europeos no diferenciaban etnias, los indígenas distinguían entre “amigos” (cristianizados) e “indios de guerra” en *taquis*, ya que recordaban el apoyo a la corona contra las odiadas etnias amazónicas *Anti* o *Chuncho*. Los habitantes del *antisuyu* (área selvática) rivalizaban ritualmente con los del *suyu* (Cuzco y sus cuatro provincias vecinas), en una búsqueda del balance cósmico entre civilizados y salvajes representada en pinturas, textiles y *queros* (vasos ceremoniales). En el siglo XVIII, los *Chunchos* fueron personificados por “indios amigos”, Aymaras, junto a danzas de europeos, con lo cual el festejo de Corpus Christi se convirtió en la celebración del triunfo de la religión.

Ilona Katzew, en su “‘Remedo de la ya muerta América’: the construction of festive rites in colonial Mexico” (pp. 151-174), examina la participación indígena novohispana en celebraciones del poder real, ejemplificadas por El *Biombo con desposorio indígena y palo volador* (1690). Para festejar la paz entre Carlos V y Francisco I en Aigues-Mortes, en 1539, el virrey Antonio de Mendoza convocó como representantes reales a indígenas y africanos, que integraron los estamentos de la sociedad colonial. En el texto se analiza la naturaleza elástica de los rituales aztecas, que medió en la integración al gobierno hispánico de las comunidades indígenas. Los evangelizadores encauzaron las prácticas prehispánicas al cristianismo, desde el arte plumario y la inclusión de danzas indígenas en la eucaristía hasta representaciones bíblicas en Nahuatl. A partir de fuentes como el *Códice Azcatitlan* (segunda mitad del siglo XVI) y *Monarquía indiana* (1615), de

Juan de Torquemada (ca. 1562-1624), Katzew propone que la *danza del palo* fue despojada de su sentido pagano para incluirla en el Corpus Christi, aunque el celo del arzobispo novohispano Juan de Zumárraga (1468-1548) llevó a que se prohibieran los rituales indígenas. Tras su muerte, se reincorporaron las danzas rituales al contexto católico y, a partir del siglo XVI, su participación se extendió a la entrada de los virreyes y las juras reales con el ritmo de *huehuetl* (tambor vertical de un parche) y *teponaztlis* (tambor horizontal) tocados con *olmaitl* (baquetas recubiertas de hule), posible inspiración para los retratos de Manuel Arellano (ca. 1663-1722). La *translatio imperii* y el pacto de vasallaje novohispano se actualizaron ritualmente en la entrada de los virreyes, al representar la conquista de Tenochtitlán, *Mitotes* (danzas guerreras), *Ixiptla* (personificación ritual), con etnias diferentes a la Nahuatl, afrodescendientes y alegorías de México con *Huipil* y colegiales jesuitas disfrazados de indígenas. En el siglo XVIII, los indígenas fueron cosa del pasado, de ahí su representación en el *Remedio de la ya muerta América*, aunque para el cronista nahua Chimalpahin (1579-1660), la ritualidad novohispana podría entenderse como un continuo de la historia de los pueblos prehispánicos.

Ramón Mujica Pinilla analiza la marginalización del Nuevo Mundo desde la escatología católica en “Hell in the Andes: the Last Judgment in the art of viceregal Peru”. Según Mujica, Pinilla Juan Solórzano Pereira, en *Política Indiana* (1648), interpretó, como una alusión a América, el pasaje de la Epístola a los Filipenses (2:10), en el cual san Pablo ubica al infierno en las antípodas de Europa. Esto, sumado al uso de los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola y la traducción de *La diferencia entre lo temporal y lo eterno*, de Juan Eusebio Nieremberg en las Misiones Jesuíticas Guaraníes, habría promovido la iconografía de las Postrimerías. La acción del Imperio Español, como empresa apostólica en América, es analizada por el autor en la obra hispano-quechua *Tratado de los evangelios* (1646), de Francisco de Ávila, así como la equiparación de creencia prehispánica y demonología. El demonio torcía la fe de Cristo según José de Acosta (1540-1600), aunque Bartolomé Álvarez explicó, en su informe a Felipe II, que la lengua del Inca no tenía equivalencia para la palabra “demonio”. El uso erróneo de *supay* (‘espíritu de los ancestros’), forzó la destrucción de santuarios indígenas, quema de *malquis* y *huacas*, en una “limpieza” similar a la del infierno, que implicaba la condenación eterna de un *ayllu* según Pablo José de Arriaga, en *Extirpación de la idolatría del Perú* (1631), y Pedro de Quiroga, en su *coloquio de la verdad* (ca. 1569). También, se muestra cómo el complemento entre los sermones dirigidos a los indígenas y las pinturas del infierno habría inaugurado, en el Alto Perú, según el autor, una adaptación al medio multiétnico para reflejar una crítica social con significado político que explicaría las campañas iconoclastas del siglo XVIII, la supresión de la nobleza y cultura incaicas, en respuesta a la revuelta de José Gabriel Túpac Amaru, para concluir que la represión a los rebeldes, probablemente, haya inspirado en Tadeo Escalante las postrimerías de la iglesia de Huaro.

En “The indulgent image: prints in the New World”, Thomas B. F. Cummins muestra la centralidad de las estampas y el libro impreso en la interacción entre nativos y españoles durante la colonia, pues constituyeron un repertorio visual rico, transportable, de uso asequible para artistas y comitentes ya fuera en la representación simbólica y cultural de América o como modelos para obras coloniales. El autor muestra que la imprenta presentó un lenguaje nuevo para Europa y América, de carácter inicialmente religioso (la Biblia de Gutemberg –1455– Bulas de Santa Cruzada, indulgencias, etc.), que desde 1493 reflejaría las noticias del primer viaje de Colón, e incluiría las primeras imágenes de América en ediciones de Florencia y Basilea. Ambas imágenes condensaron tiempo y espacio, y determinaron subsecuentes representaciones en aspectos como la desnudez americana, el encuentro alrededor de un intercambio de regalos y la humana indígena, alejada de las ideas de monstruosidad tropical. Las estampas posteriores diseminaron el conocimiento entre América y Europa, más allá de su fidelidad, con un alto poder generativo para otras obras. Esto se ejemplifica con las estampas que llevaba Cortés a su arribo a Tenochtitlán, en 1519, que se convirtieron en modelo para nuevas imágenes, de la misma manera que un plano de Tenochtitlán, probablemente regalado por Moctezuma, diera origen a la famosa imagen de las noticias de Cortés (Nuremberg, 1524), o que el arte plumario fuera una nueva técnica de producción de imágenes para modelos europeos. Los modelos europeos llevaron aparejados nuevos conceptos, como el dogma de la transustanciación, en el caso de *La misa de San Gregorio*, o para la heráldica, las ideas europeas de territorio y nobleza. El intercambio técnico-artístico constituyó una cultura visual común, que se cristalizó con innovaciones técnicas y la adaptación a diversos soportes. Para la conquista del Tawantinsuyo, el autor analiza el desarrollo de la representación del encuentro de Atahualpa y Francisco Pizarro, desde la primera estampa de *Verdadera relación de la conquista del Perú* (Sevilla, 1534), la edición de Theodore de Bry desde la parte VI del libro *Americae* de Hironymi Benzoni (1596) hasta el de fuentes no referidas al Perú, como los acróbatas aztecas dibujados por Christof Weiditz en 1528 y las xilografías de Hans Burgkmair sobre los viajes de Balthasar Springer por África e India (1508). Esta transposición de imágenes, desde un área cultural americana hasta otra, aparece en la vista de Tenochtitlán de la *Rethorica Christiana* (Perugia, 1579), de Diego Valadés, o en *Nueva crónica y buen gobierno* (c. 1615), de Guamán Poma de Ayala, en cuyo análisis se detiene el autor, para concluir que las estampas, como cultura visual compartida, permitieron la comprensión del mundo.

Luis Elena Alcalá analiza las imágenes milagrosas hispanoamericanas en “The image of the devout indian: the codification of a colonial idea”. Su influencia produjo orgullo e identidad local, al evidenciar una cristianización exitosa en la que el indígena actúa como testigo e incluso cocreador de las imágenes; las crónicas se escribieron, siguiendo modelos

hagiográficos establecidos en el siglo XVI, en un proyecto de legitimación religiosa compuesto por pinturas, estampas y esculturas. Como ejemplos se trata el *Cristo de la encina* (siglo XVIII), en Extremadura, su relación con el crucifijo del Valle de Limache, descrito por Alonso de Ovalle en *Histórica relación del reino de Chile* (1646), o la Virgen de los Remedios descubierta en un maguey en torno a 1540. El descubrimiento de imágenes milagrosas determinó la conversión de infieles, la construcción de templos y el inicio de un culto, pues alcanzaba un público mayor al que podría lograrse con el texto y cristalizaba la idea del indígena como buen cristiano o símbolo de piedad colectiva. Aunque en la pintura colonial hay una mayor cantidad de donantes españoles en comparación con las diversas castas, la proporción se revierte en la relación de donantes en las crónicas de imágenes milagrosas y en estudios recientes sobre el activo patrocinio indígena en Nueva España, en el siglo XVIII. Según Ilona Katzew, en el Colegio de Guadalupe hacia 1782, había un salón con retratos de eclesiásticos indígenas.

Aun así, salvo las pinturas cuzqueñas del Corpus Christi, o la del primer milagro de la Virgen de Guadalupe en Nueva España, es excepcional la aparición de indígenas en la pintura de celebraciones religiosas. Para la autora, hay una disyunción entre relato e imagen que revela el control de las élites sobre la producción artística en las capitales a diferencia de localidades rurales donde la participación de cofradías es notoria, ya que incluye a las femeninas, lo que es trascendental por su numerosa participación. La pintura de procesiones reflejaría, según la autora, la participación indígena, que dependía de los intereses y las locaciones para la que fuera encargada, pues fijaba, para la posteridad, la conmemoración de hechos memorables, y contribuía a la constitución de identidades comunitarias, corporativas e individuales a través del “buen cristiano” indígena, símbolo de la identidad católica americana.

Finalmente, Luis Eduardo Wuffarden, en “Famous Brushes: Native Artists in Colonial Peru”, analiza el topos del artista indígena y subraya la significativa anticipación de Felipe Guamán Poma de Ayala en defensa de la nobleza de la pintura, en 1615, antes que Vicente Carducho y Francisco Pacheco. Este hecho redunda en la reivindicación social del artista y las culturas nativas, pues Guamán Poma estaba convencido del beneficio que se obtendría mediante la unión de las noblezas indígena y artística. La tratadística italiana fue asimilada en España y América simultáneamente, lo que produjo en el Viejo Mundo nuevos escritos, mientras que en el Nuevo se manifestó en acto, se sirvió del arte como estrategia de inserción social, tal como recomendaba Juan de Matienzo (1520-1579) en *Gobierno del Perú* (1567). El virrey Francisco de Toledo resolvió separar a los españoles de los indígenas en dos repúblicas, y reunió las etnias peruanas en poblaciones de indios cristianizados, con su propia legislación y gobierno, fuera de las ciudades españolas. Esta medida afectó nuestra comprensión de la conformación de los talleres artísticos, pues la denominación “españoles”

es engañosa: Pedro Santángel de Florencia (ca. 1540 - ca. 1590) fue tenido por descendiente de italianos o toscano de nacimiento, aunque en realidad era hijo de una indígena noble y el artillero Martín de Florencia, venido con los conquistadores. Este caso muestra cómo mestizos e indígenas ascendieron socialmente gracias a las artes europeas, a diferencia de los *querocamayoc* y *cumbicamayoc* (fabricantes de *queros* y telas), quienes, a pesar de su habilidad y especialización, fueron considerados “menores” y sujetos a tributo al servicio de la élite. La pintura y la imaginaria, a pesar de ser *artes mecánicas*, no eran los *oficios sórdidos* o *viles* de la plebe, y por ello ofrecían estabilidad económica y prestigio social, aunque requerían conocimientos religiosos y humanísticos. El autor analiza el trabajo indígena en relación con el prejuicio extendido de su habilidad para copiar mecánicamente mas no *inventar*, en los casos de Francisco Tito Yupanqui (1550-1616), autor de la *Virgen de Copacabana*, y su seguidor Sebastián Acosta Tupac Inca (o Acostopa Inca, activo entre 1611-1641), autor de varios *trasuntos* (copias exactas) de la advocación mariana. Wuffarden cuestiona la separación estilística entre mestizos y españoles, por sus connotaciones racistas y su inutilidad operativa pues Diego Quispe Tito (1611-1681) y Basilio de Santa Cruz Pumacallao (activo entre 1660-1700) practicaron un estilo europeizante, que inició una escuela consolidada con la contribución de maestros españoles.

El autor analiza otros artistas destacados de la escuela cuzqueña, para mostrar el desarrollo de un estilo que respondió a las preferencias devocionales, y privilegió la diferencia sobre la emulación, al margen de los grandes centros urbanos, donde se desarrollaba un arte a la europea. Este proceso culminó en el “Renacimiento Inca” y el aumento de la producción pictórica en el siglo XVIII, que necesitó de grandes talleres liderados por *famosos pinceles* indígenas, que construyeron con sus obras un sentido de orgullo sur andino y conquistaron el gusto limeño. La decadencia, acentuada tras los alzamientos de 1780 y el advenimiento de la República, se reforzó con la imagen desacreditada del indígena y sus tradiciones, a pesar de lo cual una última generación de maestros cuzqueños logró reaprovechar su habilidad para establecerse socialmente con la pintura, con *probanzas* genealógicas y series de linajes incaicos. Para mediados del siglo XIX, el lugar del artista indígena en el sistema de las bellas artes ya dejó de ofrecer una oportunidad de ascenso social.

DANIELA PINNA, MÓNICA GALEOTTI, ROCCO MAZZEO (eds.)
Scientific Examination for the Investigation of Paintings. A Handbook for Conservator-restorers
Firenze, Centro Di, 2009
224 pp.

Marcos Tascón

Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, Univeridad Nacional de San Martín

Scientific Examination for the Investigation of Paintings. A Handbook for Conservator-restorers es un libro que surge como resultado del sexto proyecto europeo EU-ARTECH (Access Research and Technology for the Conservation of the European Cultural Heritage). En otras palabras, es la consecuencia de un extenso diálogo entre conservadores y científicos de la conservación. Han existido muchos compendios de técnicas analíticas aplicadas a la conservación de bienes culturales. La gran mayoría posee un tratamiento de la información muy complejo, que solamente un estrecho espectro de gente especializada (científicos de la conservación) puede interpretarla y aplicarla directamente en el campo de esta disciplina. Esto ocasiona una brecha práctico-conceptual entre ambas partes, e irrumpe fuertemente en el tan buscado diálogo. De esta manera, pierden protagonismo la curiosidad y el enriquecimiento de la investigación. En definitiva, se compromete lo que realmente importa en esta disciplina que es la generación de preguntas. Por consiguiente, existe el riesgo que uno se quede parado de un lado del río con su respuesta sin tener la oportunidad de escuchar múltiples voces de varios lugares y en consecuencia poder aproximarnos lo más posible a aquello que todos, sin guardar cuidado, llamamos *verdad*.

El libro intenta ser un puente entre científicos y conservadores. Idea que es presentada ya en la introducción, donde se hace un fuerte hincapié sobre cuál es el objetivo de este manual:

(...) como resultado de la interacción entre conservadores y científicos de la conservación surgió la siguiente pregunta: *¿Puede alguien recomendarme algún libro relativamente actual que liste todos (o la mayoría) de los métodos analíticos usados en investigación de bienes culturales, que contenga breves descripciones de los materiales usados, para cuáles las técnicas son más eficientes y una breve descripción de los tipos de muestra que pueden existir?, eso sería de una inmensa ayuda para los conservadores y nos dimos cuenta que no existía ninguna publicación que pudiera abarcar por completo esa demanda.*¹

El espíritu de este último párrafo se ve intensamente plasmado en la organización del libro, ya que, claramente, carece de la estructura clásica en lo que refiere a este tipo de bibliografía, en la cual se describirían, una a una, las técnicas analíticas más usadas en el campo de la restauración y

¹ Traducción del autor.

conservación. En lugar de describir cada una de las técnicas con sus fundamentos y ejemplos correspondientes, el libro presenta un orden propio de los textos de conservación. En él se puede observar una clasificación basada en las distintas partes constitutivas de una pintura, desde los diversos soportes hasta las capas finales de barniz, por lo que atraviesa: bases de preparación, capas pictóricas y múltiples tipos de acabados.

Una vez que describen, de forma exhaustiva, cómo está compuesta una pintura, los autores enumeran cuáles técnicas analíticas serían las más eficientes para el relevamiento de cada uno de los estratos presentados. De esta manera, al intentar cumplir con el objetivo propuesto en la introducción, las descripciones fundamentales de las técnicas y de los materiales son breves, casi inofensivas, con una gran variedad de ejemplos prácticos y fotografías de alta definición, que amenizan la comprensión de los fundamentos enunciados.

El primer capítulo intenta plasmar una clasificación general de las distintas partes que componen una obra sobre tabla o lienzo, y describe todos sus estratos constitutivos, incluso los acabados como dorados y otras técnicas.

En los dos capítulos siguientes, perfectamente correlacionados con el capítulo introductorio, se encuentran las descripciones completas de soportes de madera y lienzo. En ellos se hace una descripción más minuciosa referente a su estructura, y se indaga respecto de estos materiales, tanto física como químicamente. También, se enumeran las formas más relevantes para caracterizarlos, lo que resulta aún más importante. Si bien el espectro de análisis posible es inmenso, este libro focaliza, ya sea en estos capítulos como en los venideros, en los ensayos no destructivos y micro destructivos. La microscopía, óptica y electrónica, así como las técnicas espectroscópicas son las más demandadas en esta disciplina debido a que poseen una invasividad escasa o nula.

Mediante un orden lógico, basado en una descripción secuencial de la construcción de una obra pictórica, encontramos, a lo largo de los capítulos, uno dedicado a las bases de preparación. Este describe las formas de caracterización, tanto no destructivas como micro-destructivas. Se incluyen, asimismo, variables que en un libro convencional de química aplicada a la conservación y preservación de bienes culturales no se tendrían en cuenta. Por ejemplo, se presentan técnicas apropiadas para detectar restos de pigmentos en la capa de preparación y cómo estos pueden ser diferenciados de cargas inertes. Cabe destacar que, para abordar este capítulo eficientemente, es conveniente tener conocimientos sobre la naturaleza química de las cargas y aglutinantes junto con una base lo suficientemente sólida de química analítica instrumental, para poder prever los alcances de cada técnica.

Aproximadamente, en la mitad del texto, nos encontramos con un apartado extenso que describe el corazón de una obra: las capas pictóricas. Si bien la determinación de pigmentos y colorantes es lo más destacado a

lo largo de estas páginas, no se deja de tratar la importancia de los diversos tipos de aglutinantes en los que pueden estar contenidos. Detalla, además, información dirigida estrictamente a conservadores, como puede ser la detección de repintes, diferenciación entre agrietamientos falsos de capa pictórica, entre otros.

Sobre el final del libro, se encuentran descripciones de distintos acabados metálicos, entre ellos, dorados. Este es uno de los capítulos casi puramente dirigido a los restauradores y conservadores. Justamente, porque un libro convencional de química raramente tendría en cuenta este tipo de casos prácticos ni siquiera a modo de ejemplo.

En las últimas páginas, nuevamente, con una dedicación casi exclusiva hacia los expertos en conservación y restauración, hallamos un capítulo dedicado a los barnices. En este apartado, no solo se apuntan qué técnicas utilizar para su determinación, sino también se hace énfasis en aquellos métodos que ayudan a resolver preguntas de origen práctico, propias de un taller de restauración. Entre estas problemáticas, se destacan cuestiones sobre cómo diferenciar distintas capas de barnices y barnices antiguos o cómo evaluar cuantitativamente la eficiencia de la limpieza del tegumento superficial.

Este compendio de soluciones químicas para el restaurador y conservador cierra sus contenidos con una descripción descontextualizada y, a modo de repaso, de todas las técnicas analíticas tanto micro-destructivas como no-destructivas. Con todo, la sencillez de los textos, así como la clasificación, y la disposición dinámica de la información hacen que este libro sea muy útil no solamente para conservadores, sino también para científicos de la conservación, por lo que actúa, de esta forma, como nexo entre disciplinas y disparador de temáticas más específicas y profundas.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BUENOS AIRES. PATRIMONIO
Asociación de Amigos del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
Buenos Aires, 2011
400 pp.

Julia Ariza

Universidad Nacional de San Martín - CONICET

Presentado en marzo de 2011, *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Patrimonio* es el primer catálogo comprensivo de la colección de esa institución. El libro es una secuela del impulso renovador que sacudió al Mamba a mediados de los años 2000, cuando cerró su sede para comenzar una remodelación finalizada recién en 2010, tras cinco años de errática existencia en sedes prestadas. Lo cierto es que, a pesar de su larga actividad editorial, a la que se deben innumerables catálogos de exposiciones temporarias, nunca antes, desde su fundación en 1956, el Museo de Arte Moderno se había propuesto encarar la edición de una obra que pusiera a disposición de los investigadores y del público en general, en un solo volumen, información sistematizada sobre las obras que integran las diferentes colecciones que forman su patrimonio.

En cuanto tal, sin embargo, este libro es un proyecto inconcluso. Frente a un acervo de más de siete mil piezas, que incluye desde pintura de caballete hasta videoinstalaciones, gráfica, objetos de diseño industrial y esculturas de muy diversos materiales, el criterio editorial fue privilegiar las lecturas críticas en torno a núcleos problemáticos relativos no solo a las colecciones, sino también a la historia del museo, referida en el libro como su patrimonio intangible. En cambio, la sistematización rigurosa de la información disponible sobre las obras, sus fichas técnicas, su historia expositiva y los análisis temáticos, históricos, bibliográficos y de procedencia, así como las referencias biográficas de sus autores, fueron destinados a Datamamba, un sitio virtual en proceso de construcción al que, por el momento, solo pueden acceder quienes hayan adquirido el catálogo y dispongan de la clave de acceso indicada en una tarjeta que lo acompaña, de carácter personal.

Las más de cuatrocientas páginas del libro se dedican, entonces, a diecisiete artículos –de los cuales tres son de autoría de la directora del Mamba, Laura Buccellato, responsable, además, del prólogo–, elaborados por trece autores de diversa trayectoria y extracción disciplinar: académicos, curadores, diseñadores y un conservador, en algunos casos externos y en otros vinculados al museo. Profusamente ilustrados, los textos se proponen, en palabras de Buccellato, “constituir un cimiento visual y alentar el pensamiento crítico a través de los diferentes idearios protagonizados por nuestros mejores artistas”. Por otro lado, se señala que, con el objetivo de evitar la linealidad histórica, “se han establecido capítulos con cortes

diacrónicos y sincrónicos para entender cómo se fueron gestando las distintas generaciones de artistas y sus diversas propuestas”.

El resultado es un índice ecléctico, en el que alternan textos sobre la historia institucional del Mamba (su fundación y algunas de sus exposiciones, por Agustina Bazterrica; su reciente renovación, por Buccellato; sus exposiciones desde 1980, por Daniel Capardi) con otros textos sobre conjuntos de obras agrupadas por estilos (las vertientes figurativas, por Cecilia Rabossi; la abstracción constructiva, por Cristina Rossi; la abstracción en la colección Pirovano, por María Amalia García; el informalismo, por Adriana Lauría) o por características técnicas y condiciones de circulación y reproducibilidad (las colecciones de grabado, por Silvia Dolinko; fotografía, por Valeria González; diseño gráfico, por Enrique Longinotti y diseño industrial, por Ricardo Blanco), así como sobre el museo como impulsor del arte contemporáneo (en cuanto sede de *performances* y arte conceptual, por Florencia Malbrán; ciclos de cine experimental, por Victoria Simón, y artes mediáticas, por Jorge La Ferla y Mariela Cantú), sobre su proyección a futuro (por Buccellato) y sobre los desafíos que plantean sus colecciones en términos de conservación (por Pino Monkes). Se incluye también un texto de Buccellato sobre Alberto Heredia, el único dedicado a un artista, lo que se explica (aunque no necesariamente justifica) por la donación que este hiciera en vida de su taller y de sus obras al museo.

Los textos tienen extensiones muy variables y una gran disparidad de objetivos, estrategias y perspectivas, lo que sería ideal en una compilación de artículos críticos sobre arte moderno en Argentina. Sin embargo, en una publicación de este tipo, que debería quizás apuntar a volverse una herramienta bibliográfica previsible en su ordenamiento interno, ese hecho atenta contra la organicidad de la obra. Se esperaría, por ejemplo, que los textos no incurriesen en repeticiones de uno a otro y que contasen siempre con un fuerte aparato bibliográfico capaz de dar solidez a las afirmaciones vertidas en ellos, lo que sucede solo en algunos casos.

En otros, el libro adolece del mal de las listas: listas de exposiciones, de obras, de artistas; notas al pie con listas; párrafos hechos de listas. Arbitrarias como toda lista, inútiles como prosa, quizás hubieran tenido mejor uso en un apéndice razonado consistente, en una lista actualizada y ordenada de todas las exposiciones auspiciadas por el museo, o de los artistas que intervinieron en las diferentes agrupaciones vinculadas al arte moderno en la Argentina, o de las obras que componen las valiosas colecciones de la institución.

En su defecto, un índice onomástico habría sido una inversión razonable para este tipo de publicación. Por otra parte, si la apuesta editorial consistía en renovar las perspectivas críticas acerca de las piezas del museo, hubiera sido interesante que algunos textos trascendieran la mera contextualización histórica de las colecciones, la semblanza biográfica y la reiteración de lugares comunes acerca de los movimientos y exposiciones de arte moderno en Argentina, suficientemente representados en la historiografía

disponible sobre el tema, máxime, cuando se contaba con la posibilidad de trabajar con el propio archivo del museo, repositorio privilegiado de fuentes.

En definitiva, el desacierto de la dirección editorial parece haber sido la dificultad para encontrar un equilibrio entre la crítica especializada y la reposición de ciertas nociones básicas sobre arte moderno, entre la descripción y el análisis, entre la necesidad de mencionar una gran cantidad de obras y la decisión de detenerse en las más emblemáticas o las menos conocidas.

Más allá de esto, los textos tienen un indudable valor, en el sentido de que iluminan porciones del acervo que, por obvias razones materiales, no pueden estar siempre visibles, y en los mejores ejemplos logran otorgar coherencia a núcleos de obras dispares. En “Caminos del grabado como arte moderno. Una lectura de la obra gráfica en el Mamba”, por ejemplo, Silvia Dolinko recorre aquellas obras del acervo que registran la experimentación de muchos artistas por fuera de los rígidos códigos técnicos e iconográficos del grabado tradicional.

También, Valeria González, en “Mamba: fotografía”, no solo retraza el lugar de la fotografía –y del propio museo– en el interior de la historia del arte moderno en Argentina, sino que vincula la fotografía de las últimas décadas a otros lenguajes y tecnologías. En algunos casos, además, los artículos recuperan tramos de la historia de conformación de las colecciones, que son enmarcadas, inteligentemente, en las trayectorias intelectuales de sus responsables y los debates culturales del período.

Así, Cristina Rossi resume, en “Relatos inacabados. La abstracción constructiva en la colección del Mamba”, los itinerarios de la abstracción en los años cincuenta, sesenta y setenta a través de las piezas de la colección, y hace referencia a los debates y discursos críticos que acompañaron ese arte nuevo y que, en alguna medida, condicionaron las adquisiciones y donaciones hechas al museo.

También, María Amalia García, en “Ignacio Pirovano en la institucionalización del arte moderno. Génesis y derroteros de una colección”, redimensiona la figura de Tomás Maldonado detrás de la colección Pirovano, donada en 1980, a través de la cual el museo incorporó algunas de las piezas más importantes de abstracción internacional de su patrimonio.

Otro artículos, como el de Florencia Malbrán (“Conceptualismo y *performance* en el Mamba”) y Daniel Capardi (“Un recorrido sobre las exposiciones y obras en la colección del Mamba (desde 1980 hasta la actualidad)”), apuestan por argumentaciones teóricas sofisticadas para dar cuenta, en el primer caso, de las obras conceptuales y las experiencias performáticas de los años sesenta y setenta presentadas en el museo. En el segundo, de las exposiciones que, a partir de los años ochenta, dieron visibilidad a sucesivas generaciones de artistas locales y extranjeros, y que, en algunos casos, derivaron en donaciones.

De los textos dedicados a las artes audiovisuales, preparados por Jorge La Ferla y Mariela Cantú (“Artes mediáticas experimentales en el

Mamba”) y por Victoria Simón (“Cine experimental en el Mamba”), el primero se ocupa de registrar la temprana intervención del museo en la promoción, documentación y puesta en escena de experiencias artísticas que exploraban nuevas tecnologías como la televisión y el video. El segundo es un brevísimo recorrido por la historia de los ciclos de cine organizados en la institución. En ambos casos, el libro testimonia la dificultad para mostrar producciones visuales de las que el tiempo y el sonido son parte inextricable en imágenes bidimensionales y estáticas, lo que, sumado a ciertos descuidos en la elaboración de los epígrafes y a la falta de un sistema de referencias, desmerece el monumental conjunto de reproducciones que, más allá de la diagramación por momentos imprevisible, es el gran interés de este libro.

Por otro lado, dos son los textos dedicados a las colecciones más jóvenes del museo, la de diseño industrial y la de diseño gráfico, cuya creación tuvo lugar entre fines de los años noventa y principios de la siguiente década y es uno de los grandes aportes de la gestión Buccellato. Los artículos que las recorren, a cargo de Ricardo Blanco (“El diseño industrial”) y Enrique Longinotti (“Construcción de una memoria gráfica”), refieren brevemente a los criterios que se siguieron a la hora de constituir las, enumeran exposiciones y donaciones determinantes de cada disciplina y se completan con un exhaustivo recorrido gráfico por sus ejemplares emblemáticos.

Por último, Pino Monkes sintetiza en “Problemáticas de una colección de arte moderno y contemporáneo” los principales desafíos de conservación que plantea una colección tan heterogénea y desarrolla algunos casos de restauración llevados a cabo en el museo, junto con fotografías de los problemas presentados por las obras y de algunos de los procedimientos seguidos para su estabilización.

En su diversidad, los textos logran articular un panorama de las colecciones del Mamba y de muchas de las exposiciones que, a lo largo de más de cinco décadas, se volvieron visibles. Del mismo modo, el libro es eficaz en el redimensionamiento del protagonismo del museo en la historia del arte argentino de los años sesenta en adelante. Aunque en términos editoriales carezca de algunas herramientas indispensables para volverlo una publicación de consulta permanente sobre el tema, es de celebrar, mientras se espera su continuación en Datamamba, que esta iniciativa se haya encarado y finalmente concretado.

CONGRESOS

33 Congreso del Comité Internacional de Historia del Arte
The challenge of the object
Nuremberg
15-20 de julio de 2012

Mariana Marchesi

Universidad de Buenos Aires

Entre el 15 y el 20 de julio de 2012, tuvo lugar en la ciudad de Nuremberg, Alemania, el 33 Congreso del Comité Internacional de Historia del Arte (CIHA 2012). Celebrado cada cuatro años en una ciudad distinta, en esta ocasión, reunió a investigadores de una treintena de países, que debatieron sobre los desafíos del objeto en la historia del arte. Tema que fue escogido por la institución anfitriona del encuentro, el Germanisches Nationalmuseum (Museo Nacional Germano).¹

No cabe duda de que, en las últimas décadas, la historia del arte debió poner a prueba sus propios límites disciplinares. Frente al desafío de expandir sus fronteras y de aceptar nuevos objetos de estudio, surgieron renovados marcos teóricos, metodologías y abordajes de trabajo. La magnitud del cambio fue tal que estas problemáticas aún son materia de debate y distan de agotarse. Es posible que esta vigencia guiara a los organizadores a abrir una nueva discusión en este sentido. En el CIHA 2012, “el desafío del objeto” –*The challenge of the object*– se abordó desde dos líneas principales, entendido este como materia de estudio y, en un sentido más amplio, como una cuestión disciplinar.

Resulta inviable abordar los contenidos del congreso en su totalidad, ya que del mismo participaron unas cuatrocientas ponencias distribuidas en veinte secciones. Sin embargo, es posible advertir una serie de temáticas comunes, tanto en un sentido sincrónico como diacrónico. Se abordó en las sesiones: la dimensión ontológica del objeto, el concepto de aura y de reproductibilidad, su estatus más allá de la tangibilidad, la ausencia y la destrucción del objeto, el concepto de tecnología a lo largo del tiempo, el desplazamiento del objeto, y el efecto del mercado sobre este.

A diferencia de otros años, el encuentro estuvo dividido en dos partes, con un día de receso en medio, que sesionaron con diez mesas en paralelo. El lunes y martes desde la sección 1 hasta la 10, y el jueves y viernes, desde la sección 11 hasta la 20. En particular, tres secciones tuvieron



una amplia repercusión de convocatoria, ya esperable desde un principio, por la numerosa recepción de postulaciones.

La sección 1, *Questioning the Object of Art History* ('Interrogando el objeto de la Historia del Arte'), fue el panel cuya temática se centró en los enfoques eminentemente metodológicos del campo. Es interesante mencionar que solo dos presentaciones hicieron alusión a los cambios disciplinares de las últimas décadas, por lo que predominaron aquellas relacionadas al abordaje de la obra como objeto y su rol dentro de la disciplina. Aspecto que da la pauta de cómo este, entendido en su sentido material, continúa siendo una cuestión relevante. En esa dirección, cabe destacar entre las líneas teóricas predominantes, casi excluyentes, las de Wolfflin, Riegl, Panofsky, Gombrich.

Por su parte, la sección 15, *Charged sites* ('Sitios cargados'), estuvo dedicada a pensar aquellos espacios que, por su connotación histórica, social o religiosa, se instituyeron en lugares de una fuerte carga simbólica (memoriales, lugares de celebración o devoción). Si bien la premisa que guió la convocatoria consideró un amplio espectro, "todos los lugares a través de la historia", el foco disparador de los coordinadores fue la propia ciudad de Nuremberg, por sus fuertes vínculos históricos con el Nazismo, ya que allí se dieron varios de los eventos que signaron tanto su ascenso como su caída: las Leyes Raciales (1935), los *Reichsparteitag* (1927-1938), los Tribunales de Nuremberg (1945-1946).

Finalmente, en la sección 18, *The absence of the object and the void* ('La ausencia del objeto y el vacío'), se trabajaron cuestiones como su desmaterialización y deconstrucción, las distintas instancias del concepto de ausencia y destrucción, así como también del silencio. En este caso, un aspecto enriquecedor del panel fue el modo en que confluyeron distintos abordajes históricos, culturales, religiosos, alrededor del tema en cuestión.

También, hubo otras modificaciones propuestas que variaron la dinámica habitual del CIHA. En primer lugar, por primera vez se implementó un programa para estudiantes de posgrado, *Get in touch: Objects, Places, People* ('Poner en contacto: objetos, lugares, personas'), desarrollado en talleres paralelos a las conferencias. El programa, desde diversos abordajes, tuvo el tema del objeto como eje de trabajo. Asimismo, el grupo contó con la oportunidad de interactuar con los asistentes y participantes del congreso mediante la presentación de sus propios proyectos de investigación, que se dispusieron en paneles exhibidos durante los recesos.

En segundo lugar, la organización planificó una serie de recorridos y visitas relacionadas con la ciudad de Nuremberg. Así, el día miércoles no hubo sesiones y la jornada estuvo dedicada a que los participantes pudieran entrar en contacto con la vasta historia y la vida cultural de la ciudad. Entre las varias actividades planificadas se puede mencionar la muestra del Museo Nacional Germano, *Der frühe Dürer* (El Durero temprano), que fue programada especialmente para desarrollarse en coincidencia con la fecha del congreso. Como quedó comprobado en las discusiones generadas

¹ El encuentro fue financiado por el Ministerio de Cultura y Medios de Comunicación del Gobierno Federal de Alemania, la Fundación Alemana para la Investigación Científica, el Ministerio para la Ciencia, la Investigación y las Artes del Estado de Baviera y el Museo Nacional Germano de la Ciudad de Nuremberg.

en las distintas excursiones o visitas que los asistentes pudieron realizar por sus propios medios, esta excelente iniciativa también aportó a la discusión de los temas de debate.²

Cabe destacar que, por primera vez, en sus 173 años de existencia, un museo fue anfitrión del CIHA. En esta oportunidad, el Comité organizador, conformado por el impecable grupo del Museo Nacional Germano, estuvo encabezado por Petra Krutisch y su equipo de colaboradores, Al-muth Klein, Ana Paulik y Marian Wild, sobre quienes recayó la responsabilidad de coordinar los aportes de las distintas instituciones y organismos que colaboraron con el encuentro.³

De vuelta con las actividades específicas del congreso, una sección especial surgió como espacio de debate alrededor de la función y alcances de la propia organización: *CIHA as object for art history* ('CIHA como objeto de la historia del arte'). Allí, diez ponencias se abocaron a revisar su historia y sus aportes al campo del arte. En ese sentido, se plantearon cuestiones como: ¿qué historia del arte representa CIHA?, ¿cuál es su nivel de incidencia en la construcción de narrativas de la historia del arte?, ¿cuál es su lugar en relación con otras organizaciones culturales de rango internacional, como por ejemplo ICOM o UNESCO?

Vinculadas a estas preguntas, surgen otras ahora ligadas a nuestras propias problemáticas, sobre todo, si pensamos el acentuado perfil eurocéntrico que aún hoy mantiene CIHA. En este caso, nuestra primera pregunta indefectiblemente es: ¿cuál es el lugar de América Latina en el escenario global de la historia del arte?, y luego, ¿cuáles son sus posibilidades reales de participación –en caso de considerarlo– dentro de estos escenarios transnacionales?

En ese sentido, si bien países como Brasil, y sobre todo México, tienen representación en el CIHA, cabe señalar la escasa presencia de ponentes latinoamericanos en Nuremberg; de unos 390 trabajos, solo 10 fueron de los dos países ya mencionados, a los que se sumó una mínima presencia de Argentina y Colombia, que contaron con un representante cada uno.

De los países que ingresaron a CIHA en los últimos cinco años, China ha sido, sin lugar a dudas, el que presentó mayor incremento dentro de la institución (en la actualidad, el comité regional cuenta con unos 20.000 afiliados). Este fuerte crecimiento es producto de la implementación de programas culturales vinculados a la educación y al fomento del mercado del arte, que el país ha impulsado en los últimos años. En clara correspondencia con estas iniciativas, durante las reuniones del Comité del CIHA previas al congreso, la delegación China se propuso como país anfitrión para el próximo encuentro que se celebrará en 2016.

Esta proposición no deja de entrar en tensión con el panel especial de debate, que se desarrolló durante una de las tardes en Nuremberg, *Global ethics for a global policy* ('Una ética global para una política global'). Con un eje rector centrado en el traspaso de las políticas a la política ("from policy to politics"), se plantearon temas como el de la

² Entre algunos lugares, cabe mencionar las iglesias medievales de San Sebald y San Lorenzo, el Castillo Imperial, la casa-museo de Alberto Durerro –el hijo dilecto de Nuremberg–, los campos de reunión del Partido Nacional Socialista Obrero Alemán, mejor conocidos como *Nazi Party Rally Grounds*, las cortes donde se juzgaron los crímenes del Tercer Reich y la Calle de los Derechos Humanos junto al Museo Germano.

³ Por el sostenido apoyo a CIHA, dentro de las varias ayudas recibidas, cabe destacar el programa de becas de viajes de la Fundación Getty, dirigido a países cuyas instituciones no tienen políticas permanentes para fomentar la participación de sus investigadores en eventos académicos, que garantizó la presencia de casi todos los trabajos aceptados.

responsabilidad profesional. En particular, se discutió respecto de los derechos humanos y la necesidad –o no– de que CIHA, como organización, tome el compromiso de velar por la situación de sus pares ante situaciones de vulnerabilidad política, por ejemplo “...escribir cartas a autoridades nacionales para pedir por la libertad en el arte, de artistas e historiadores”.⁴

Entre las inquietudes de algunas representaciones nacionales presentes en la Asamblea General en julio, surgieron cuestiones relacionadas con este punto, que fueron percibidas como potenciales problemas frente a la designación de la próxima sede: la censura, la libertad de expresión y, en un sentido más práctico, la posibilidad de que no todos los participantes consigan su visado para asistir a un encuentro en China.⁵

Si pensamos que las hegemonías económicas van de la mano de su propio posicionamiento cultural a nivel global, es interesante pensar que para 2016 está estipulado que China haya superado a los Estados Unidos como mayor potencia económica mundial. Ese año Beijing será la ciudad anfitriona de CIHA. Sin duda, esta oportunidad representará un nuevo desafío para pensar el objeto de la disciplina y sus alcances tanto culturales como también políticos y éticos.⁶

4 Documento electrónico disponible en: www.ciha2012.de/en/panel-discussion.html, acceso 6 de diciembre de 2012.

5 Aunque no debemos circunscribir este problema solo a China. Un ejemplo pasado no tan lejano fue el de Estados Unidos tras el atentado al World Trade Center en 2001, cuando sistemáticamente se negaron visados a muchos académicos e intelectuales de todo el mundo.

6 En continuidad a los debates del congreso de 2012, para Beijing el tema convocante será Terms ('Términos, categorías').

Simposio internacional
*Modern and Contemporary Mural Paintings: Technique, Value
and Conservation*
Valencia
4-5 de mayo de 2012

Néstor Barrio

Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín

Organizado por el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia, el congreso propuso una amplia revisión crítica y técnica de la práctica mural contemporánea, los materiales, los sistemas constructivos, las metodologías de estudio y los tratamientos de estas obras. Con la presencia de varios expertos internacionales, como Isabelle Brajer, Tom Learner, Will Shank y Pilar Roig, el nutrido programa de ponencias y paneles de discusión, desarrollado en dos intensas jornadas, fue complementado por tres maratónicas sesiones de pósteres.

Aunque la costumbre de escribir leyendas sobre muros y columnas es antiquísima, el movimiento de los *graffiti* y el muralismo en el espacio público ha tenido un crecimiento explosivo en la mayoría de las ciudades del mundo. La que en un principio fue definida como una acción anónima de activismo político, de protesta, demanda social, expresión de la cultura *hip-hop* o, simplemente, vandalismo, hoy en día se ha convertido en una de las formas más representativas y populares de la cultura visual contemporánea, con gran cantidad de tipos y subgéneros. Gran parte del arte callejero, desarrollado en estaciones de trenes, vagones de subterráneos, plazas y edificios, ha sido también objeto de estudio para antropólogos e historiadores, quienes han interpretado esta manifestación de arte popular como una efectiva herramienta social para la emancipación de grupos urbanos marginados y, subsidiariamente, como generadora de novedosos procesos de patrimonialización de barrios urbanos postergados y, más recientemente, de urbanizaciones completas.

Ejecutados sobre paredes y soportes sin la debida preparación y con colores comerciales inestables, la mayoría de estos murales se encuentran seriamente amenazados por estar sometidos a la acción de la intemperie. Un porcentaje importante de los ejecutados en las décadas de los ochenta y noventa ha sufrido daños fotoquímicos irreversibles, desprendimientos por acción del sol y el agua y, paradójicamente, el vandalismo a causa de los *graffitis*. En síntesis, la presencia de los murales en el espacio público ha generado un interesante debate acerca de los valores que contienen y el papel de la comunidad que, en algunos casos, se proclama animadora y protectora de estas manifestaciones.

En la primera sesión, coordinada por Pilar Roig de la Universidad Politécnica de Valencia, se desplegaron dos cuestiones esenciales: la

posición de los creadores y la visión de los especialistas conservadores frente a las variadas problemáticas de los proyectos de salvaguardia.

La participación de los artistas y la descripción de sus prácticas colocaron, en un primer plano del debate, a la precariedad de estas producciones, y renovaron la polémica de la conservación del arte efímero. La creciente intervención de los autores en los proyectos de restauración instaló otra discusión fundamental: la legitimidad de recrear o repintar las propias obras dañadas. Frente a una audiencia compuesta mayoritariamente por especialistas en restauración, los pintores reivindicaron su derecho a intervenir y a modificar los murales sobre la base del argumento de la propiedad intelectual. Como era de esperarse, se planteó aquí la difícil cuestión de la autenticidad. En tanto que fueron rehechas o recreadas una y otra vez, las obras sufrieron significativos cambios de aspecto y, sobre todo, la pérdida de su condición histórica, requisito no menor si se trata de conservación patrimonial. Sin embargo, en contraposición al planteo convencional de la conservación sistemática de los vestigios originales, de hecho, ha ganado terreno la corriente de opinión que considera legítimo el recurso de la reconstrucción, como sucede por ejemplo, con los pocos fragmentos sobrevivientes del Muro de Berlín.

La esperada ponencia de Isabelle Brajer, del Museo Nacional de Dinamarca, dio cuenta de las dimensiones y complejidades del asunto. Según la autora, la interpretación de los fenómenos involucrados en el arte del espacio público supone el análisis simultáneo de varios aspectos: la función, los valores estéticos, la historicidad, la autenticidad, la ética de la restauración, los requerimientos legales y las restricciones técnicas y económicas para su estudio y tratamiento. La impresión que se tiene, frente a este planteo integral, es que la novedosa estructura teórica y el sofisticado andamiaje metodológico requerirán un gran esfuerzo de todos los actores para entrar en sintonía. Una de las conclusiones más importantes podría resumirse en que la fórmula exitosa, para la salvaguardia del llamado arte callejero, no reside exclusivamente en los tecnicismos y menos aún en los planteos ortodoxos del arte de la restauración, sino en un delicado balance de intereses, donde han tomado gran protagonismo los aspectos legales que rigen la vida en las ciudades y su compleja trama de derechos y obligaciones.

La segunda sesión, conducida por Tom Learner, del Getty Conservation Institute, fue dedicada a la exposición de casos de estudio sobre innovaciones para el tratamiento de murales modernos y contemporáneos. Y fue donde tuvo lugar la ponencia sobre el proyecto de restauración del *Ejercicio Plástico* de Siqueiros en Buenos Aires, presentada por quien suscribe. Asimismo, debemos citar la interesante contribución de Emily McDonald-Korth, del Getty Conservation Institute, que versó sobre el desarrollo de recubrimientos anti-*graffiti*. Aunque resulte paradójico en el contexto de este evento, los *graffitis* sobre edificios, monumentos y esculturas en el espacio público, representan un grave problema que no puede ser soslayado. A pesar de que no se ha encontrado una solución

perfecta, se espera que el avance de esta investigación ponga a disposición de la comunidad internacional algunas herramientas para remediar el flagelo del vandalismo.

En la misma línea, aunque con otros objetivos, la ponencia de Amanda Norbutus, de la Universidad de Delaware, mostró los avances de un proyecto que ensayó la aplicación de nuevos recubrimientos para proteger los murales de la intemperie. No obstante, la diversidad de ejemplos, contextos geográficos y técnicas, la autora demostró el fracaso de los tratamientos de impermeabilización extremos, y señaló la conveniencia de aplicar filmes que permitan, además de una razonable protección, el intercambio de la humedad entre el muro, la pintura y la atmósfera.

La sesión culminó con la presentación de José Luis Regidor, del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia, que expuso una sorprendente técnica de reproducción digital para la reintegración de las mermas. Aunque no coincidía con el período analizado en el congreso, el caso de la restauración de la bóveda de Antonio Palomino en la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia, implicó una valiosa contribución que despertó gran interés. Sobre la base de una antigua fotografía en blanco y negro, tomada antes del incendio del templo en la Guerra Civil Española, los investigadores lograron, mediante un *software* especialmente diseñado, trasladar al muro las imágenes perdidas, sin deformaciones ni aberraciones ópticas. Lo asombroso del procedimiento es que las formas y colores, sobre la base de tintas de impresión, se unían perfectamente con los fragmentos sobrevivientes. Un reducido grupo de participantes del congreso tuvo la oportunidad de observar de cerca los resultados, y comprobó que las formas impresas en el enlucido se veían desenfocadas a dos metros de distancia y perfectamente nítidas a nivel del piso en la nave central.

La tercera sesión, a cargo de Will Shank, creador del proyecto *Rescue Public Murals*, se centró sobre la gestión y el activismo social para la protección de los murales contemporáneos. El mismo Will Shank presentó el caso del mural *La Grande Jatte in Harlem: Homage to Seurat*, pintado en 1986 por Eva Cockcroft. Mostró como un equipo de ex colaboradores de la artista fallecida y un grupo de vecinos con la supervisión de especialistas de conservación de pintura mural restauró la obra, consolidó y repintó cuidadosamente la accidentada superficie. La solución adoptada, por demás polémica, resultó a la postre una demostración de realismo puesto que, hubiera sido imposible para la comunidad contratar un equipo completo de profesionales. Con la debida planificación y control, el activismo social se perfila como una muestra de auténtica participación ciudadana y un camino para salvar el arte público en peligro.

Por último, la contribución de Virginia Santamarina, del Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia, se centró en un complejo proyecto de salvaguardia del muralismo uruguayo. Las estrategias propuestas por la autora causaron cierto estupor en

algunos miembros de la audiencia; no por sus recomendaciones técnicas, sino porque partía de la premisa que el contexto uruguayo, sumido en la más absoluta precariedad, se llenaría de sentido con la llegada de la misión española que, con aires de rescate épico, terminaría con el aislamiento y la falta de iniciativa. En definitiva, y a pesar de la desafortunada evaluación, no debería ponerse en tela de juicio las buenas intenciones de la ponente.

A continuación de cada una de las sesiones principales, en consonancia con su temario, se desarrollaron las sesiones de pósteres. A pesar de los escasos 5 minutos disponibles para cada autor y la limitación de exhibir solamente 3 diapositivas, las presentaciones resultaron una admirable contribución al congreso. Aunque lo extenso del programa y la enorme cantidad de asuntos tratados no pueden ser resumidos en esta crónica, hay que destacar que hubo representantes de Austria, Canadá, España, Italia, Luxemburgo, México y Portugal, que mostraron un formidable abanico de proyectos y problemáticas.

Finalmente, debemos destacar el gran trabajo realizado por Mercedes Sánchez Pons y Laura Fuster López, quienes, además de organizar admirablemente el congreso, fueron soportes permanentes para atender todas las consultas previas y solucionar los más mínimos detalles durante el congreso.

Se prevé la publicación de los trabajos presentados en el Congreso.

IV Congreso chileno de conservación-restauración
Nuevas miradas, nuevos patrimonios: un desafío disciplinario, transdisciplinario e intelectual
Santiago de Chile
23-26 de mayo de 2012

Néstor Barrio

Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín

A partir del 2001 y, cada tres años, los profesionales chilenos celebran su congreso de conservación-restauración. Desde 2005 el evento es organizado por la Asociación Gremial de Conservadores-Restauradores de Chile, lo que demuestra el sostenido crecimiento de la profesión en ese país y la admirable capacidad de esa entidad para asociarse exitosamente con el Estado y con instituciones académicas que financiaron y patrocinaron el evento.

Este proceso virtuoso tiene valiosos antecedentes que hoy conviene recordar. Con la creación en 1982 del Centro Nacional de Conservación-Restauración, CNCR, de la DIBAM –primero con Guillermo Joiko y, luego, bajo la tenaz dirección de Magdalena Krebs–, se colocó en el centro de la escena cultural chilena un organismo público especializado de jurisdicción nacional. Centro que, con funciones ejecutivas y consultivas, atendió las necesidades de los museos, archivos, bibliotecas, centros históricos y las demandas de diversas comunidades. Al cabo de treinta años, el CNCR ha sido reconocido como la institución de referencia en materia de conservación-restauración y un pilar indiscutido de la actual corriente de profesionalización.

Con una nutrida concurrencia de especialistas locales y un significativo conjunto de expertos extranjeros, el IV Congreso chileno de conservación-restauración se llevó a cabo en el Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile, un ex convento y colegio de monjas. Es aquí donde se formaron la mayoría de los miembros fundadores de la Asociación y primeros profesionales del CNCR. El congreso tuvo, además, una jornada opcional de visita y conferencias en la sede de la misma universidad en Valparaíso.

El programa general estuvo organizado sobre la base de simposios temáticos, simposios de especialidad, comunicaciones y pósteres. Los tres simposios temáticos fueron: a) Estudios críticos del patrimonio, b) El ejercicio profesional de conservadores restauradores: certezas y desafíos, y c) Formación de conservadores restauradores en Chile: competencia y perfil profesional. Los siete simposios de especialidad trataron un amplio espectro de casos de conservación relacionados con la arquitectura, arqueología, pintura mural, formación en Iberoamérica, conservación preventiva y gestión de riesgos. Muy numerosas, por cierto, fueron las comunicaciones,

divididas en seis grupos temáticos, y los habituales pósteres, que se desplegaron en los espacios destinados a las pausas del café.

Como es costumbre, se dictaron varias conferencias magistrales a cargo de reconocidos especialistas invitados, donde se destacaron Salvador Muñoz Viñas de la Universidad Politécnica de Valencia y la infatigable Katriina Simila, del ICCROM de Roma. Mientras que la conferencia del español, “Reinterpretando al restaurador: metamorfosis de una disciplina”, ofreció un panorama histórico-crítico de las teorías de la restauración y los roles de sus actores, la segunda se centró sobre los programas de asistencia y un llamado a la cooperación regional.

El lema propuesto por los organizadores respondió fielmente al estado de la cuestión que hoy en día preocupa a los conservadores: la renovación de la noción de patrimonio, el crecimiento sostenido del trabajo interdisciplinario y la progresiva complejidad que trae aparejada la gestión de la preservación en las tareas cotidianas. Aunque resulta imposible resumir y evaluar la actividad de todos los grupos y asuntos discutidos, una de las temáticas de mayor interés fue, a nuestro juicio, la gestión de riesgos en conservación. Esta metodología viene siendo debatida y perfeccionada desde hace un tiempo y supone una visión integral y simultánea de todos los factores que amenazan a los bienes culturales, desde los procesos de deterioro –graduales y acumulativos–, la planificación para emergencias y catástrofes, hasta las estrategias para las prioridades de acción, asignación de recursos y la gestión institucional.

Propuesto originalmente por los canadienses Robert Waller y Stefan Michalski, el sistema converge en la determinación de una escala ABC, para la evaluación del tipo de riesgos, y culmina, en una tabla de cuantificación de los mismos (*Magnitude of Risk*), donde se le asigna un porcentaje ABC a cada categoría. Definido como una visión “holística”, el ciclo de la gestión de riesgos en conservación se expresa en una fórmula estadística que anticipa la probabilidad de que un evento o una serie de sucesos ocurran. La suscripción a esta metodología implica un enfoque superador de la conservación preventiva convencional, como así también, la activa participación de otros saberes y ciencias. Por cierto que la gestión de riesgos es particularmente sensible en el caso chileno, debido a los enormes daños producidos por los terremotos que azotan regularmente el país. Un hecho inusual reflejó el ánimo general: la excelente ponencia del especialista brasileño en gestión de riesgos, José Luiz Pedersoli Jr., despertó tal grado de interés que, a pedido de los participantes, tuvo que repetir su exposición.

Aunque en nada desmerece el gran trabajo realizado, cabe preguntarse, finalmente, si un evento con tantas temáticas y presentaciones simultáneas, puede ser aprovechado razonablemente por los congresales. Si bien es cierto que el programa fue dividido entre simposios temáticos y simposios de especialidad, sería recomendable no superponer, por ejemplo, un simposio de programas de formación profesional con otro de conservación preventiva.

El Congreso chileno de conservación-restauración ha ganado un merecido reconocimiento internacional no solo por la impecable organización y calidad de los expositores, sino también por su continuidad, aspecto no menor en el contexto latinoamericano. La edición del libro de resúmenes del congreso, debe también ser destacada. Su prolija diagramación facilita una rápida ubicación de todas las ponencias, comunicaciones y pósteres.

Congreso Inaugural de la Asociación de Estudios Críticos de Patrimonio
Re/teorizar el Patrimonio
Gotemburgo, Suecia
5-8 de junio de 2012

Anne Gustavsson

Universidad Nacional de San Martín - CONICET

Entre el 5 y el 8 de junio de 2012, se reunieron en el Centro de Conferencias Wallenberg, de la ciudad de Gotemburgo, Suecia, investigadores y profesionales vinculados al estudio del patrimonio, provenientes de cuarenta y siete países, con el fin de participar del lanzamiento de la *Association of Critical Heritage Studies* (Asociación de Estudios Críticos de Patrimonio). El congreso inaugural tenía, como propósito central, despertar reflexiones y debates sobre cómo re/teorizar el patrimonio. El encuentro fue organizado, en esta ocasión, por el Grupo de Estudios de Patrimonio de la Universidad de Gotemburgo, en colaboración con la revista *International Journal of Heritage Studies*.

Sin perder de vista el carácter novedoso de la asociación, presentaremos brevemente algunos de los argumentos que sostienen su creación. Por un lado, el manifiesto¹ de la asociación, escrito en 2011, y, por el otro, el editorial del *International Journal of Heritage Studies*, publicado en noviembre 2012² por la investigadora australiana Laurajane Smith, integrante del grupo que impulsó la iniciativa, que trata los propósitos y resultados de la reunión inaugural. El objetivo principal de la asociación consiste en desarrollar una red internacional para los investigadores que trabajan en el campo interdisciplinario de los Estudios de Patrimonio y Museos. El fin no es otro que el de promover una investigación de primera línea sobre el fenómeno cultural, social y también académico que incluye a los conceptos tanto de “patrimonio” como de “patrimonialización”.

Con el nombre “estudios críticos de patrimonio”, la asociación busca diferenciarse de anteriores proyectos académicos. La propuesta radica en una revisión crítica de los abordajes más tecnocráticos y tradicionales, que han dominado y condicionado la investigación y el interés académico en el campo del patrimonio, especialmente, en la tradición anglosajona desde la década de 1990.

Los protagonistas de la iniciativa identificaron diversos obstáculos que impiden lograr un desarrollo teórico productivo. Por un lado, la abundancia de estudios de caso, que apuntan al desarrollo de herramientas prácticas y técnicas para el llamado “manejo de recursos culturales y patrimoniales”. Por otro lado, la primacía de una postura que busca controlar, mediante la práctica académica y profesional, las formas de definir el patrimonio, sin considerar su complejidad conceptual y operacional, a partir de diferentes sectores de la sociedad.

¹ Documento electrónico disponible en: <http://archanth.anu.edu.au/heritage-museum-studies/association-critical-heritage-studies>, acceso 8 de febrero de 2012.

² Laurajane Smith. “Editorial”, *International Journal of Heritage Studies*, Volumen 18, Nº 6, 2012, pp. 533-540.

El propio uso del término “estudios de patrimonio” para describir un campo de investigación interdisciplinaria, que aglomera diferentes miradas disciplinarias interesadas en comprender un objeto o tema específico, evidencia en esta iniciativa el peso académico de la herencia anglosajona. Herencia que es conocida por haber desarrollado y establecido anteriormente configuraciones similares en los llamados “estudios culturales” y “estudios de museos”. En esta ocasión, la interdisciplinariedad del campo se manifestó a través de la presentación de 350 ponencias y varios cortometrajes provenientes de la antropología, la arqueología, la arquitectura, los estudios culturales, los estudios del cine, el folclore, la geografía, la historia, el derecho, la museología, la musicología, las ciencias políticas, la sociología y el turismo, entre otros.

La escasa representación de conservadores y restauradores, actores tan centrales en los procesos de patrimonialización llamó la atención y fue comentado por algunos expositores. A pesar de esta pluralidad de abordajes disciplinares, las críticas y las limitaciones de lo que Smith denomina el “authorized heritage discourse” (discurso autorizado sobre patrimonio) ocupaban un lugar central y algo hegemónico tanto en el manifiesto de la asociación como en el horizonte teórico del congreso.

Esta aproximación pretende dar cuenta de la existencia de un discurso dominante entre investigadores, profesionales, políticos y legisladores occidentales vinculados al estudio y manejo del patrimonio. Discurso que informa y sostiene una manera de ver el patrimonio como algo monumental, antiguo, grandioso y prestigioso. Sea tangible o intangible, su carácter, inevitablemente frágil, requiere de la protección de los expertos, que son vistos como custodios del pasado humano. Este discurso reforzaría el valor intrínseco del patrimonio, y oscurecería una lectura que se centre en el proceso cultural de su creación, donde entra en juego la negociación de la memoria, la identidad y el sentido de lugar. De alguna forma, esta idea fue *raison d'être* y punto de partida del congreso, algo que unía a sus participantes.

Hubo un promedio de doce mesas, que funcionaban en paralelo durante cada día del congreso; algunas con mayor duración que otras, ya que dependían del éxito de la convocatoria y la cantidad de ponencias presentadas. A pesar de la imposibilidad de abordar aquí la totalidad del contenido del congreso, presentaremos algunos de los temas de interés común y problemas tratados en las mesas.

Los únicos espacios de discusión que duraron los cuatro días del encuentro fueron el curso doctoral “Dynamics of Inclusion and Exclusion in Heritage Processes” (‘Dinámicas de exclusión e inclusión en los procesos del patrimonio’) y el simposio “Experimenting with Visual Media and Memory” (‘Experimentos con medios visuales y memoria’). Este último consistió en un espacio de proyección y debate en torno al desafío de registrar, explorar y expresar la memoria y el paso del tiempo a través del cine etnográfico.

Algunas mesas sugerían problematizar ciertas categorías analíticas y herramientas metodológicas empleadas en el estudio del patrimonio. Entre ellos, los beneficios y limitaciones de un enfoque etnográfico, la productividad y el funcionamiento de la etiqueta “Patrimonio Oscuro” (“Dark Heritage”) en la academia y en la industria patrimonial, y la perdurabilidad y centralidad del concepto de “autenticidad” en prácticas del patrimonio durante la era moderna y posmoderna.

Otras mesas proponían reunir investigadores interesados en diferentes fenómenos o problemas puntuales, presentes en ciertas regiones geográficas. Así, se trató la relación entre memorias individuales/colectivas y el patrimonio militar e industrial en un contexto soviético y post soviético. También, los múltiples significados del patrimonio en China en sus dimensiones locales, provinciales y centrales. Y el desafío de la teorización a partir de prácticas patrimoniales en Nueva Zelanda, por nombrar tan solo algunos.

Dos de las cuatro conferencias magistrales que se dictaron durante el evento enfatizaron la necesidad de realizar una autoreflexión sobre las motivaciones y las consecuencias del interés académico por el patrimonio. La antropóloga Sharon Macdonald presentó sus preguntas sobre un posible fin del *boom* patrimonial, las formas de detectarlo y el papel y reacción de los investigadores frente a tal suceso. Por su lado, Laurajane Smith abordó un aspecto que ha sido poco explorado hasta el momento en la literatura. Ella indaga acerca del propio auge de los estudios de patrimonio en la tradición anglosajona, a partir de lo que propone relacionar la repentina atención hacia lo patrimonial con transformaciones sociales ocurridas durante la última mitad del siglo XX. Se aboca, especialmente, a lo que las ciencias sociales ha identificado como un auge de la “política de la diferencia” y las “políticas de la identidad”, donde el aspecto politizado, conflictivo e identitario del patrimonio ha cobrado fuerza y visibilidad.

A pesar del esfuerzo y propósito original de promover diálogos intelectuales amplios, que permitan superar lecturas y lógicas occidentales, el perfil predominante del evento era anglo y eurocéntrico, con una mayoría de investigadores provenientes de universidades de países europeos y anglosajones, especialmente, de Gran Bretaña, Estados Unidos, Australia, Francia, España, Italia, Alemania, Holanda y de los países nórdicos.

Sin embargo, los estudios de caso, el análisis de políticas y los trabajos de campo consistían en su gran mayoría de los países nórdicos, los de Europa del este, del sudeste asiático, del Commonwealth, con una presencia especialmente fuerte de China y Estados Unidos y muy escasa de los países africanos, salvo Sudáfrica. Con respecto a América del Sur, se presentaron nueve ponencias sobre los discursos y las prácticas de patrimonio en Brasil, Argentina y Perú. Muchas presentaciones enfatizaron el método etnográfico como herramienta de investigación dialógica con el fin de acceder y explorar concepciones y dinámicas diversas de memoria y patrimonio y como formas de superar concepciones occidentales y eurocéntricas.

El lanzamiento oficial de la asociación tuvo lugar el último día, con una reunión a la cual asistieron 200 participantes del Congreso. Se determinó que la próxima edición se realizará en 2014 en Australia y que la inscripción a la asociación será gratuita.³

³ Se está preparando un directorio de todos los socios que estará listo en el transcurso de este año. Para asociarse, hay que contactarse con Lisa Karlsson Blom (lisa.karlsson-blom@conservation.gu.se).

Segundo encuentro del seminario internacional *La materialidad entre el arte, la ciencia y la cultura en los Virreinos (siglos XVI-XVIII): una mirada interdisciplinaria hacia la escritura de una nueva historia del arte colonial: "Entre paletas y pinceles: técnicas y materiales de la producción artística hispanoamericana"*

Los Ángeles

27-31 de agosto de 2012

Agustina Rodríguez Romero

Universidad Nacional de San Martín - CONICET

Desde el 27 hasta el 31 de agosto de 2012, se realizó, en The Getty Center de Los Ángeles, el segundo encuentro del seminario internacional "La materialidad entre el arte, la ciencia y la cultura en los Virreinos (siglos XVI-XVIII): una mirada interdisciplinaria hacia la escritura de una nueva historia del arte colonial". Este proyecto, de cuatro encuentros anuales, de siete días de duración, está dirigido por Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez Romero (CONICET, IIPC-UNSAM) y organizado por la Universidad Nacional de San Martín, gracias al generoso auspicio de The Getty Foundation. Las reuniones presentan como objetivo el intercambio intelectual, abierto y sostenido entre destacados historiadores del arte, restauradores, museólogos, químicos y físicos, así como investigadores jóvenes de América y Europa, acerca de la materialidad en la producción artística colonial sudamericana.

Este segundo encuentro tuvo como título "Entre paletas y pinceles: técnicas y materiales de la producción artística hispanoamericana", y contó con la participación de investigadores de Argentina, Chile, Perú, Colombia, México, Alemania, España, Portugal y Estados Unidos. El grupo fue recibido en el Getty Research Institute Lecture Hall con palabras de bienvenida de Joan Weinstein y Anne Helmreich, Deputy Director y Senior Program Officer de The Getty Foundation respectivamente. A continuación, se llevó a cabo una sesión abierta a la comunidad de investigadores y becarios de The Getty Center. Iniciada con las palabras de Gabriela Siracusano, quien presentó el proyecto y los participantes de este segundo seminario, y explicó las principales líneas de trabajo propuestas y los objetivos perseguidos para los cuatro encuentros.

Para concluir la sesión abierta, miembros del seminario respondieron preguntas de los asistentes y desarrollaron algunas cuestiones centrales vinculadas al estudio de la materialidad en el arte colonial, la importancia de las investigaciones interdisciplinarias en este campo y las redes internacionales, que se pretenden establecer como consecuencia de estos encuentros.

Durante las sesiones cerradas, desarrolladas durante los cinco días de trabajo, las ponencias presentadas abordaron diferentes aspectos de la temática propuesta para este encuentro. En distintos casos, el punto de

partida de los investigadores fue el estudio de aspectos materiales y técnicos de obras y artistas del período virreinal. Estos enfoques contribuyeron a la profundización en las especificidades y aspectos comunes de las prácticas artísticas en los diferentes espacios geográficos del Imperio español.

Así, se discutieron los resultados de los estudios realizados sobre la *Virgen de Guadalupe de Cuatitlán*, en México, por parte de Elsa Arroyo (IIE-UNAM, México), Manuel Espinosa (ININ, México), Tatiana Falcón (IIE-UNAM, México), Eumelia Hernández (IIE-UNAM, México), José Luis Ruvalcaba (IF-UNAM, México) y Sandra Zetina (IIE-UNAM, México). Por su parte, el equipo conformado por Marta Maier (CONICET, FCEN-UBA, Argentina), Gabriela Siracusano (CONICET, IIPC-UNSAM, Argentina), Eugenia Tomasini (CONICET, FCEN-UBA, Argentina), Fernando Marte (IIPC-UNSAM, Argentina), Carlos Rúa (Viceministerio de Culturas, Bolivia). Por su parte, Noemí Mastrangelo (IIPC-UNSAM, Argentina) presentó los nuevos estudios realizados sobre la imagen de mayor devoción en territorio boliviano: la *Virgen de Copacabana*. Asimismo, fueron expuestos los resultados de los procesos de restauración realizados en la serie grande de Santa Teresa del convento del Carmen San José de Santiago de Chile por Carolina Ossa Izquierdo (CNRC, Chile) y en el *Floreiro de Llorente* de Colombia, por Omar Fernández Reguera (Inverleoka SA, Colombia). Estas investigaciones incursionaron no solo en el aspecto material, sino también en el valor simbólico de las obras analizadas, ya sea por su importancia en el desarrollo de cultos regionales o, como en el último caso, en la construcción de un relato independentista.

En cuanto a los aportes vinculados a la técnica de pintores europeos y americanos, fue posible escuchar dos presentaciones sobre el pintor José Gil de Castro. Primero, mediante un profundo estudio sobre sus bases de preparación, realizado por Fernando Marte (IIPC-UNSAM, Argentina) y Gabriela Siracusano (CONICET, IIPC-UNSAM, Argentina). A continuación, a través del análisis de Néstor Barrio (IIPC-UNSAM, Argentina) respecto de la continuidad e innovación en la técnica pictórica del artista, Marisa Gómez (IPCE, España) introdujo, a la discusión, la obra de los artistas europeos al presentar su trabajo sobre los materiales y las técnicas de Zurbarán y Murillo en relación con la exportación de obras al Nuevo Mundo.

Otras ponencias abordaron el estudio de los materiales y técnicas de un grupo amplio de artistas, como los pintores del norte de Portugal, a partir de una investigación realizada por Ana Calvo (UCP, Portugal), o de los pintores y escultores limeños, trabajo expuesto por Rosana Kuon (restauradora independiente, Perú). Desde la rama de la historia del arte, y en relación con las técnicas de los pintores limeños y de Gil de Castro en particular, Luis Eduardo Wuffarden disertó acerca de los aspectos iconográficos y formales del retrato en Lima virreinal. En el campo de la escultura, Corina Gramatke (Museum Kunstpalast, Alemania) habló sobre las técnicas y materiales de la imaginería jesuítico-guaraní y la introducción de saberes germanos en Paraguay, mientras que Pablo Amador (IIE-UNAM,

México) presentó nuevos aportes sobre los sistemas de construcción de esculturas procesionales en México.

Asimismo, fueron explicados avances en el estudio, caracterización y usos de materiales como el vidrio molido en Nueva España –trabajo expuesto por Elsa Arroyo (IIE-UNAM, México), Manuel Espinosa (ININ), Eumelia Hernández (IIE-UNAM, México), José Luis Ruvalcaba (IF-UNAM, México) y Sandra Zetina (IIE-UNAM, México)– y como los pigmentos negros de origen orgánico en Andes –consecuencia de la investigación llevada a cabo por Marta Maier (CONICET, FCEN-UBA, Argentina), Eugenia Tomasini (CONICET, FCEN-UBA, Argentina), Agustina Rodríguez Romero (CONICET, IIPC-UNSAM, Argentina) y Gabriela Siracusano (CONICET, IIPC-UNSAM, Argentina)–.

Finalmente, se abrió un debate sobre un aspecto fundamental, y poco trabajado, sobre los estudios sobre la materialidad del arte virreinal. Patricio López Méndez (MIFB, Argentina) presentó una ponencia acerca de las posibilidades de exhibición pública de los resultados de estas investigaciones.

Además de las sesiones cerradas de trabajo, cuyo objetivo fue el de crear un clima de franco intercambio entre los participantes, fueron organizadas otras actividades vinculadas a la temática del encuentro. En el Getty Research Institute, el grupo fue recibido por David Brafman, curador de la colección de libros raros del Instituto, con una selección de publicaciones y manuscritos vinculados a los materiales y técnicas artísticas. Brafman explicó las particularidades de los ejemplares exhibidos y los participantes contaron con la posibilidad de estudiar los textos.

En el Los Angeles County Museum of Art (LACMA), los miembros del departamento de conservación del museo expusieron acerca de la restauración de una pintura del mexicano Pedro Ramírez, los *Desposorios de la Virgen*, de 1668, e intercambiaron opiniones con los participantes del seminario. Ilona Katzew, jefa del departamento de Arte Latinoamericano del museo, comentó la investigación realizada sobre un conjunto de óleos de Juan Patricio Morlete Ruiz, basados en la serie “Ports de France” de Claude-Joseph Vernet.

Luego de una visita a los distintos departamentos de conservación del Getty Museum, el grupo asistió al Getty Conservation Institute, donde Karen Trentelman (GCI, EE. UU.) expuso sobre el manuscrito Murúa conservado en el Instituto y sus vínculos con el manuscrito Murúa de la colección Galvin. Los participantes del seminario pudieron analizar el manuscrito del Getty, así como una copia facsimilar del manuscrito Galvin. A continuación, Tom Cummins (Harvard, EE. UU.) disertó sobre ambos manuscritos y el papel de Martín de Murúa como artista y cronista de la historia del Perú.

En el cierre del encuentro, los participantes presentaron sus conclusiones y pareceres respecto del segundo seminario y debatieron en relación con las posibilidades de establecer redes académicas, para el avance en el conocimiento de los temas vinculados al estudio de la materialidad en

el arte de los Virreinos. Asimismo, evaluaron formas de colaboración entre los investigadores e instituciones de distintas partes del mundo que abordan estos temas. Junto con el clima de satisfacción por los resultados obtenidos luego de una semana de intenso trabajo, se evidenció el entusiasmo por continuar esta tarea en los próximos encuentros. En el 2013 el seminario internacional se desarrollará en la ciudad de Oaxaca y su organización contará con el apoyo logístico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

EXPOSICIONES

Claridad: la vanguardia en lucha (1920-1940)

Buenos Aires

15-20 de mayo de 2012

Juan Suriano

Universidad Nacional de San Martín

La exposición *Claridad: la vanguardia en lucha (1920-1940)* se llevó adelante en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) entre los días 15 de marzo y el 20 de mayo de 2012. Contó con la curaduría de Sergio Baur y, gracias a esta muestra, el MNBA completó el panorama de las vanguardias artísticas de esos años. El ciclo de exposiciones había iniciado con *El periódico Martín Fierro en las Artes y en las Letras*, la cual tuvo lugar entre el 14 de abril y el 27 de junio de 2012, bajo la curaduría del mismo Baur.¹

Ambas exhibiciones se articularon, principalmente, alrededor de los materiales existentes en el MNBA, a los que se agregaron obras pertenecientes a colecciones privadas y públicas. En este caso, se reforzó la muestra con obras provenientes del Museo Nacional del Grabado y alguna del Museo Sívori. Fue una idea excelente sacar de los depósitos del MNBA una parte de su acervo y mostrarlo al público, ya que, con ello, se dotó de sentido y funcionalidad a un patrimonio que, en definitiva, pertenece a todos nosotros.

La idea central de la propuesta apuntaba a mostrar la producción y los planteos de las vanguardias culturales de izquierda, esto es, las vanguardias plásticas y literarias que se articularon en torno al proyecto de la editorial Claridad y en el que jugaron roles importantes los Artistas del Pueblo y los escritores del grupo de Boedo. No se trató de una exposición clásica de obras pictóricas, por lo que creo, a mi juicio, fue otro de los grandes méritos de la exposición, pues si uno de los objetivos de los organizadores era el anunciado al comienzo del párrafo, para llevarlo adelante debieron ponerse en diálogo textos (libros, diarios, periódicos, revistas), sonidos e imágenes, que no se limitaban a grabados, litografías y óleos, sino que se complementaban de manera eficaz con fragmentos cinematográficos y fotografías.

Es por ello que se exhibieron primeras ediciones de los libros del grupo de Boedo (entre otros, los de Leónidas Barletta, José Pedro Calou, Elías Castelnuovo, los hermanos Enrique y Raúl González Tuñón, Álvaro Yunque), la revista *Claridad*, su antecesora *Los Pensadores*, y su inspiradora francesa *Clarté*. Estos libros y revistas, junto con las obras de los Artistas



del Pueblo, son los ejes principales alrededor de los cuales giró la exposición, pero no agotan el repertorio utilizado. Repertorio que se amplía con textos de autores “sociales”, como Roberto Arlt, Henri Barbuse, Manuel Gálvez, Máximo Gorki o Alejandra Kolantay; de periódicos, como *La Protesta*, *Fray Mocho* o *Leoplán*.

El contenido de la muestra refleja bien dos aspectos centrales de un complejo período de la historia, como son los años 20 y 30 del siglo XX. En primer lugar, el dinámico contexto cultural de la sociedad urbana porteña, en el cual se inscribe la aparición y el notable desarrollo de un verdadero fenómeno, como fue el proyecto editorial de *Claridad*, dirigido a lo largo de toda su experiencia por el español Antonio Zamora. Si bien comenzó mucho antes, fue desde mediados de la década de 1910 cuando el proceso de alfabetización hizo visible la ampliación de un público lector que, a partir de la aparición de los libros baratos editados de editoriales como Tor y Sopena, demostró una gran avidez por la lectura. La oferta de libros, como las grandes obras de la literatura y del pensamiento universal o la novela semanal, diarios masivos, como *Crítica*, y revistas, como *Para Ti*, *El Gráfico*, *Radiolandia* o *Billiken*, creció rápidamente y apuntó a captar segmentos de público diferenciados. Sin embargo, una porción importante de la oferta editorial trataba de incentivar y consolidar la existencia de un lector tipo, culto e interesado por diversos aspectos de la realidad política y social, reclutado entre los sectores medios y populares.²

El proyecto de *Claridad* ocupa un espacio central en esa experiencia de construcción y captación de un público amplio. Zamora fue un sagaz director y supo combinar la publicación de temas de lectura más árida, como la poesía y la prosa de la vanguardia literaria, con textos que sabían podían ser demandados masivamente por los lectores. Es el caso del libro de Van der Velde, *El matrimonio perfecto*, cuya edición a bajo costo le permitió efectuar elevadas tiradas, que se convirtieron en un verdadero *boom* de ventas en la medida que superó las cuarenta ediciones. De esta manera, los grandes éxitos editoriales financiaban y hacían posible la revista. En este punto, *Claridad* se diferencia del resto de las empresas editoriales comerciales, pues, de manera paralela, también aspiraba a darle un lugar a las vanguardias radicalizadas, las cuales usarían ese espacio para rescatar las reivindicaciones obreras y las luchas sociales y, también, posicionarse en el campo artístico y literario.

El segundo aspecto que me interesa rescatar se refiere al dinámico y cambiante contexto internacional en el que convergían procesos bien diferentes. Si la Revolución rusa potenciaba la utopía del cambio social, el crecimiento de los totalitarismos fascistas acrecentaba el temor por el destino de dichos cambios. Esos temores se convirtieron en decepción ante la dura derrota del campo progresista en la Guerra Civil Española y el estallido de la Segunda Guerra Mundial. El rumbo adoptado por el proceso revolucionario soviético, controlado férreamente por Stalin, profundizó una suerte de escepticismo entre artistas e intelectuales comprometidos con las luchas

1 Aunque no formaba parte del mismo proyecto, el antecedente de esta secuencia se produjo en 2008, cuando la Fundación OSDE organizó, con la curaduría de Miguel Ángel Muñoz, la muestra *Los Artistas del Pueblo, 1920-1930*, centrada en la obra de José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo, quienes volvieron a tener protagonismo en la exposición que aquí comentamos.

2 Sobre la difusión de revistas y proyectos editoriales al alcance de un público general ver Luis Alberto Romero. “Una empresa cultural: los libros baratos”, en Leandro H. Gutiérrez y Luis A. Romero: *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerras*. Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

sociales, muchos de los cuales viraron hacia posturas pacifistas ya presentes durante la Primera Guerra.

La empresa editorial de *Claridad*, cuyo nombre se inspira en la revista antibélica *Clarté*, creada en Francia 1919 por Henri Barbusse, reflejó bien estos dos rasgos salientes de entreguerras y no es casual que su propia existencia coincidiera temporalmente con dicho período. Dirigida por el simpatizante socialista español, Antonio Zamora (1896-1976), el proyecto se hizo realidad en 1922, con la edición de los cuadernillos semanales *Los pensadores*, dedicados a publicar obras selectas de la literatura universal (Anatole France, Máximo Gorki, Romain Rolland entre otros). A fines de 1924, se convirtieron en revista: *Los Pensadores, Revista de selección ilustrada, arte, crítica y literatura. Suplemento de la editorial Claridad*, donde se dio a conocer el grupo de escritores de Boedo. Dejó de editarse en junio de 1926 para ser reemplazada por la revista *Claridad* y con ese nombre la empresa de Zamora batallarí hasta diciembre de 1941, cuando se publicó su último número.³

La revista *Claridad* fue, sin duda, un fenómeno interesante que excedía el arte, la crítica y la literatura para recorrer con convicción el terreno de la política desde un fuerte compromiso con las ideas de izquierda. En el primer número, Zamora sostiene que la publicación “aspira a ser una revista en cuyas páginas se reflejan las inquietudes del pensamiento izquierdista en todas sus manifestaciones. Deseamos estar más cerca de las luchas sociales que de las manifestaciones puramente literarias”, pues serían de mayor “utilidad para la humanidad del porvenir las luchas sociales que las grescas literarias...”⁴ Se trataba de una revista en la cual el arte y la literatura se imbricaron fuertemente con el compromiso político de izquierda. Como sostiene Diana Wechsler, en el cuidado libro-catálogo de la exposición, *Claridad* “es una revista de intelectuales que buscan articular su práctica con las luchas sociales”.⁵

El compromiso con las luchas sociales implicaba que el sujeto de sus obras fuera, para algunos, el trabajador (proletario, obrero), el pueblo, para otros, o ambos, al mismo tiempo. Para la gran mayoría, trabajadores y pueblo eran sinónimos de pobres. Esta amplitud en la consideración de los protagonistas de sus obras se debía a las diferentes adscripciones políticas e ideológicas presentes en la revista. Fue un mérito indudable de Zamora, quien, a pesar de adscribir al Partido Socialista, abrió las puertas de la publicación a todo el arco del pensamiento de izquierda: “Esta publicación no es una publicación socialista, ni comunista, ni anarquista”. Se podía pertenecer a cada una de ellas o simplemente ser un libre pensador, todos tendrían espacio y la revista no reivindicaría a ninguna en particular, con lo que se alejaría así de cualquier ortodoxia. Se trataba de un espacio en el cual era posible debatir ideas. Esta impronta ideológica amplia era un soplo de aire fresco y una excepción a la regla imperante en el campo de la izquierda argentina, donde las diferencias entre anarquistas, socialistas y comunistas siempre habían primado sobre la búsqueda de coincidencias.

3 Sobre *Claridad*, ver Liliana Cattáneo. “Claridad”, en AA.VV.: *Historia de revistas argentinas*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1997, Tomo II, pp. 167-197; Florencia Ferreira de Cassone. *Índice de Claridad: una contribución bibliográfica*. Buenos Aires, Dunken, 2005.

4 *Claridad* N° 1, julio de 1926.

5 Diana B. Wechsler. “Claridad, ... a trabajar por dar al pueblo un arte propio!”, en Sergio Baur (curador): *Claridad. La vanguardia en lucha*. Buenos Aires, MNBA, 2012.

Ahora bien, el compromiso social de *Claridad* implicaba centralmente un combate estético e ideológico contra las visiones dominantes del arte y contra la vanguardia literaria de la revista *Martín Fierro*, que se convirtió en una suerte de “otro” frente al cual referenciarse y diferenciarse. Aunque no de manera excluyente, las espadas de *Claridad* fueron Los Artistas del Pueblo y los escritores del grupo de Boedo. Estos, con sus textos, y aquellos, con sus grabados, convirtieron el hecho artístico en instrumento de propaganda política dirigida a los trabajadores y al pueblo.

Los escritores de “Boedo” (Barletta, Calou, Castelnuovo, los hermanos González Tuñón, Yunque, entre otros) se constituyeron como grupo en la editorial *Claridad*. La revista fue su arma de lucha y la editorial les permitió generosamente editar sus libros y darse a conocer al gran público. Desde allí, construyeron su perfil: el nombre Boedo, además de ser la sede de la editorial *Claridad* durante un tiempo, expresaba su adscripción a una geografía y una sociabilidad urbana obrera y popular (que se extendía a La Boca, Barracas, Parque Patricios) poblada de fábricas, talleres y conventillos. De esa geografía social y territorial, se nutrían sus temas y motivos literarios, y sus héroes eran los sufridos proletarios que allí habitaban. Practicaban una especie de realismo social impregnado de voluntarismo por el cambio social “en un mundo –sostenía Adolfo Prieto– poblado de apóstoles y fariseos, en el que Cristo redentor se sustituye por la esperanza mesiánica de la revolución social”.⁶

Desde esa postura, combatieron el vanguardismo estético de la revista *Martín Fierro* y a los escritores del grupo de Florida (Ricardo Güiraldes, Oliverio Girondo, Macedonio Fernández), geográfica y simbólicamente en las antípodas de Boedo. Apelo otra vez a Prieto. “Boedo, calle de tránsito fabril en un barrio fabril, una excelente bandera para agitar las conciencias con adecuadas fórmulas de subversión. Florida miraba a Europa y a las novedades estéticas de la post-guerra; Boedo miraba a Rusia y se inflamaba con el sueño de la revolución universal”.⁷ Más allá de que muchos escritores de uno y otro bando cruzaban las fronteras habitualmente, la ríspida polémica entre Boedo y Florida emergió públicamente –como sostiene Sylvia Sáitta– impulsada por el suplemento cultural del diario *Crítica*, que sin duda se había convertido en un espacio determinante de difusión y consagración del campo cultural.⁸ Desde allí se alentaba fervorosamente a las vanguardias nucleadas en torno a la revista *Martín Fierro* y el debate comenzó cuando, en la edición del 6 de junio de 1925, se contrapuso la calidad y el carácter rupturista de estas con la “literatura de la calle Boedo, llamada así por estar el cuartel general de los escritores afiliados a una pseudo escuela humanista”, que “martirizó el idioma” en la publicación *Nueva Izquierda* que “diste mucho de ser nacionalista” pues “escriben sugestionados por los grandes escritores rusos”. Unos días después, se publicaba en *Crítica* la respuesta de Leónidas Barletta, donde sostenía que quienes no son nacionalistas son los ultraístas que tomaban prestadas sus ideas de Europa. Un par de meses más tarde, el mismo Barletta arremete

⁶ Adolfo Prieto. “La literatura de izquierda: el grupo de Boedo”, *Fichero*, abril de 1959, p. 20.

⁷ Adolfo Prieto. *Estudios de Literatura Argentina*. Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 35.

⁸ En realidad, el debate había comenzado hacia fines de 1924 en la revista *Extrema Izquierda*, con las notas críticas de Roberto Mariani al grupo de Florida.

en el mismo diario: “los de Florida son los que escriben y no tiene nada que decir y hacen juegos malabares con palabras lindas”.⁹

En enero de 1926, se publicó, en *Los pensadores*, una nota editorial a cargo de Roberto Mariani titulada “Nosotros y ellos”, que fue considerada un manifiesto del grupo de Boedo.

9 Sylvia Saitta. *Requeros de Tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pp. 160-163.

10 Roberto Mariani. “Nosotros y Ellos”, *Los Pensadores* N° 117, enero de 1926.

11 El tema del arte militante, la crítica al arte por el arte y la necesidad de crear por y para el pueblo había sido planteado más de dos décadas antes por el escritor anarquista Alberto Ghirardo, quien planteaba el sentido pedagógico del arte social: “Hace falta un arte para el pueblo para educarlo, para instruirlo, para inspirarle nobles sentimientos”. *Martín Fierro. Suplemento cultural de La Protesta* N° 7, 14 de abril de 1904.

12 Esas contradicciones se reflejan en sus relaciones ambivalentes con el poder. Su rechazo a las exposiciones y muestras oficiales no se relacionaba solo a su adhesión al arte social, sino también porque las principales instituciones del arte de Argentina eran fuertemente resistentes a incorporar tanto el arte social como al grabado. De alguna manera, esa deslegitimación oficial empujó a los Artistas del Pueblo a organizar contra muestras como el Salón de los Rechazados y circular paralelamente, aunque algunos de ellos expusieron en salones oficiales.

13 Las litografías fueron parte de la exposición y se reproducen en su catálogo.

14 Miguel Ángel Muñoz. “Los artistas del Pueblo, 1920-1930”, en: *Catálogo de la muestra Los artistas del Pueblo, 1920-1930*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008, p.18. Sobre el tema, ver, también, Patrick Frank. *Los Artistas del Pueblo. Prints and Workers' Culture in Buenos Aires, 1917-1935*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006.

La cuestión empezó en Florida y Boedo. El nombre o la designación es lo de menos. Tanto ellos como nosotros sabemos que hay algo más profundo que nos divide. Una serie de causas fundamentales fomentaron la división. Excluidos los nombres de calles y personas, quedamos en pie lo mismo, frente a frente, ellos y nosotros. Vamos por caminos completamente distintos en lo que concierne a la orientación literaria; pensamos y sentimos de una manera distinta. Repitamos que ellos carecen de verdaderos ideales. Fuera del presunto ideal de la literatura, no tienen otro ideal. La literatura no es un pasatiempo de barrio o de camorra, es un arte universal cuya misión puede ser profética o evangélica.¹⁰

En realidad, la impugnación de fondo de los escritores de Boedo apuntaba a criticar el arte por el arte. En ese sentido, Castelnuovo sostenía que el error de los artistas era que el arte solo tenía que ver con el arte y para ellos el arte tenía una función eminentemente social, cuyo objetivo apuntaba a la consolidación de una identidad cultural proletaria.¹¹ La literatura social debía expresar las necesidades y sufrimientos de los trabajadores, sus luchas sociales y de alguna manera coincidir con sus valores. Pero también, debía proyectarse hacia el futuro, proponer un cambio radical, y, en este sentido, la literatura social debía ser pedagógica.

Si los escritores del grupo de Boedo definían el texto escrito de *Claridad*, los grabados y pinturas de los Artistas del Pueblo lo ilustraban y se encargaban de buena parte de las imágenes publicadas en la revista. Compartían, con aquellos, el sentido del arte, por lo que textos e imágenes establecían un intenso y profundo diálogo. Aunque con más contradicciones que los escritores de Boedo,¹² los Artistas del Pueblo también tenían como sujeto de sus obras a los trabajadores y al pueblo y desde una estética cercana al realismo alemán y soviético mostraban la crudeza y el sufrimiento de la vida cotidiana. Más allá de los matices, este fue el tema principal de las obras de sus más importantes integrantes, como José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo. En la serie de 12 litografías, de Facio Hebequer, tituladas “Tu historia, compañero”, el texto que las encabeza es ilustrativo de la pesadumbre y el tormento de la vida cotidiana con que interpretaban la vida del trabajador: “es la historia de toda una clase. Escucha, escucha... La vida del trabajador es triste... Es oscura... Está llena de sufrimientos y de fatigas. Sus días pasan así: un día es malo, otro día es más malo, hasta que llega el peor”.¹³

Como sostiene Miguel Ángel Muñoz, esta estética se halla impregnada de un humanismo miserable, que proviene del anarquismo de Kropotkin y de la literatura rusa de fines del siglo XIX.¹⁴ Como los anarquistas que pretenden educar a los trabajadores, ellos también asumen una función pedagógica. Sigamos con el texto (y las imágenes) de “Tu historia,

compañero”. Facio Hebequer se pregunta: ¿A qué se debe el sufrimiento de los trabajadores? “Yo te explicaré –contesta– quiero explicarte, necesito explicarte... Escucha... Hay dos clases en la tierra. La clase rica y la clase pobre. Una clase, los menos, explota y oprime a la otra que son los más. Escucha, escucha... Sobre el dolor y la miseria de los pobres descansa el bienestar y la alegría de los ricos”. Aunque no representaban la mayoría, algunos de estos artistas profundizaban este compromiso con una militancia activa. Es el caso del poeta, pintor y escultor Santiago Stagnaro, quien era, a la vez, activista anarquista de la Sociedad de Caldereros, o Abraham Vigo, que colaboraba habitualmente en diarios sindicales, como *Bandera Proletaria*, o *El Sombrero* (Montevideo), así como también el periódico libertario *La Protesta*.¹⁵

También ellos mantenían un fuerte debate con los artistas cercanos al grupo de Florida, en tanto contraponían el realismo a la abstracción, el compromiso político al arte por el arte. Desde esa postura militante, ironizaban en *Claridad* sobre sus rivales: Petorutti es decorativo, Xul (Solar) es “pintorero” y Borges (Norah) es apenas “pintusta”. El arte social, asumido por los escritores de Boedo y los Artistas del Pueblo, representó una suerte de estética beligerante que intentaba ponerse al servicio del pueblo y la revolución social, pero que, a la vez, encarnó la vanguardia política frente a la vanguardia estética “y aunque ambas posiciones parezcan enfrentadas las dos están ligadas por su culto a lo nuevo y su confianza en el futuro”.¹⁶

La muestra curada por Baur captó con fina percepción aquellos aspectos del espíritu de época a través de la interpretación que hacían de él los artistas e intelectuales que, en términos actuales, podríamos definir como integrantes del campo progresista nucleados en torno a *Claridad*, principalmente, los Artistas del Pueblo y los escritores de Boedo, pero también, una serie de artistas y escritores que, sin pertenecer orgánicamente a ese núcleo duro, merodeaba a su alrededor. En tanto el proyecto de *Claridad* fue el centro de la exposición, tal vez, hubiera sido interesante incluir, también, aquella producción de la editorial menos comprometida políticamente, como por ejemplo el libro de Van der Velde, *El Matrimonio perfecto*, que, en definitiva, con los miles de ejemplares vendidos, contribuyó a financiar a los artistas y escritores sociales.

El guión de la exposición eludió acertadamente la cronología y se organizó en torno a secciones temáticas, no todas claramente definidas, pues forzosamente algunas problemáticas se entrecruzaban en varias de ellas. En todas las secciones, se establecía un fluido diálogo entre diversos géneros como tapas de libros y de revistas, acuarelas, grabados, óleos, esculturas, fotografías, fragmentos de películas, piezas sonoras. Esta acertada elección del curador otorgó, a la exposición, una notable dinámica y contribuyó a atrapar la atención del público.

La primera sección, “Los charcos rojos”, tomaba el título del libro de Bernardo González Arrilli y jugaba a modo de presentación e

15 Mirta Zaida Lobato. *La prensa obrera*. Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp 176-179.

16 Muñoz, *op.cit.*, p. 25.

inicio de la muestra con imágenes de la represión durante la Semana Trágica de 1919. Todo un acierto fue haber incluido en varias secciones una suerte de portada con una obra referencial, en este primer caso, se eligió el cuadro de Ernesto de la Cárcova *Sin pan y sin trabajo* (1894), de alguna manera el punto de partida del arte social argentino.¹⁷ La segunda sección, dedicada a criticar la guerra y exaltar el pacifismo, se abrió con el óleo de Francisco de Goya *Escenas de la Guerra* (1808) y se titulaba “Sin novedad en el frente”, en obvia referencia al libro de Erich M. Remarque. En “La Rosa blindada”, continuaba la temática de la guerra y la paz, pero ahora centrada en el avance de los fascismos y, particularmente, en la Guerra Civil Española y la derrota republicana. La sección cuyo título se inspiraba en el libro de Raúl González Tuñón dedicado a la insurrección de Asturias se iniciaba con el contundente cuadro de Antonio Berni *Medianoche en el mundo* (1937) y seguía con los aguafuertes de Picasso *Sueño y mentira de Franco* (1937), que reflejan bien el estado de ánimo del campo democrático frente al triunfo de los totalitarismos.

“Los destinos humildes” describía bien uno de los tópicos centrales de los Artistas del Pueblo: la pobreza del pueblo trabajador en distintas instancias de la vida cotidiana a través de grabados de José Arato, Pío Collivadino, Adolfo Bellocq, Gustavo Cochet y Guillermo Facio Hebequer. También, se incluyeron varias esculturas de Agustín Riganelli, entre las que resalta su talla *Madre del Pueblo*, exhibida en un interesante contrapunto con escenas del film ruso *La Madre*, de Pudovkin.

“Versos de la calle”, el último capítulo de la muestra, estaba dedicado a los escritores de Boedo y sus amigos. Se iniciaba con una foto de 1926 de la calle Boedo y Chiclana para remarcar la geografía barrial con la que se identificaban sus autores. Luego, se exhibían tapas de libros de Álvaro Yunque, Gustavo Riccio, César Tiempo, Roberto Mariani, Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, Roberto Arlt, los hermanos González Tuñón y muchos otros. La mayoría de los títulos exhibidos conforman la esencia de Boedo, razón por la cual, tal vez, las dos imágenes finales sean dos obras de Emilio Pettoruti y Xul Solar, los “rivales” de Florida, rivales que contribuían a reforzar la identidad de los escritores sociales.

En síntesis, al margen de los valores relacionados estrictamente con la muestra (coherencia del guión, conexión entre lo que se muestra y el objetivo, excelente montaje, fluida relación entre los distintos soportes audiovisuales), los artefactos exhibidos establecen un fructífero diálogo con el contexto histórico en el que las obras fueron producidas. Desde esta perspectiva, tanto las imágenes visuales como los lenguajes culturales y políticos de las vanguardias militantes expuestas se convierten en una excelente herramienta para comprender algunas de las formas de construcción de identidad proletaria o popular, según el caso, pero siempre enfocadas en la transformación social, en la búsqueda de un mundo mejor.

17 Ver Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, capítulo VIII.

Fernando Bryce. *Dibujando la historia moderna*

Buenos Aires

20 de junio-20 de agosto de 2012

Silvia Dolinko

Universidad Nacional de San Martín, Universidad de Buenos Aires-CONICET

En los períodos de investigación voy a la biblioteca siempre armado con mi cámara fotográfica y me pongo a revisar material que he encontrado consultando el catálogo. Este es un momento muy especial, el de la revisión del material en la biblioteca (...) perderse en el archivo es parte de la dinámica de la investigación; algo te desvía de tus objetivos iniciales y en el desvío encuentras cosas nuevas e interesantes”.

Estas declaraciones, tan familiares para todo aquel que haya transitado el trabajo de archivo y revisión de fuentes, corresponden al artista Fernando Bryce.¹

Bryce, peruano radicado en Berlín, se autodefine como “parahistoriador”.² Y es claro que, si tuviera que explicitarse también el marco teórico con el que desarrolla sus pesquisas, este seguramente se fundamentaría en el cruce productivo entre la historia política y la cultura visual. En efecto, es el sesgo interdisciplinario el que sostiene su trabajo con las fuentes como base para su obra: una incommensurable cantidad de documentos gráficos, especialmente revistas y periódicos, a partir de los cuales, luego, reordenados, desplegará un relato histórico.³

En franca oposición respecto de algunas viejas orientaciones en las que, para el abordaje histórico, las referencias visuales operaban en tanto “ilustración” para los relatos textuales, es a partir de la imagen, desde el arte, donde Bryce elige narrar. “Podría decirse que aquello que la historia como disciplina académica se enfoca básicamente en *explicar*, es algo que Bryce se propone más bien *mostrar*. Lo que descubrió (...) fue un método que nos ofrece ver la historia”.⁴ Así, el artista repasa acontecimientos centrales del siglo XX a partir de imágenes en tanto fuentes y documentos, y refiere con ellas a la política, la ideología, la cultura, al arte. Mediante una alusión a la geopolítica y su estrecha relación con la conformación y propagación de una cultura visual, señala y pone en juego, en forma contundente, imágenes del poder y el poder de las imágenes.⁵

Su búsqueda de fuentes históricas se basa en la recopilación de diversos materiales: notas de diarios y revistas, mapas, publicidades, fotografías, afiches de películas. Luego de su intervención, a través de una modalidad de trabajo que ha denominado “método del análisis mimético”, esta pesquisa de archivo deviene en un deslumbrante conjunto de dibujos. Porque, en efecto, esas series de documentos, que finalmente veremos desplegados en las paredes del espacio de exhibición no son las fuentes primarias *stricto sensu*, sino su reelaboración a través de líneas, pinceladas, escritura manual.

1 “Como un lentísimo fax. Entrevista(s) con Fernando Bryce por Carlo Trivelli”, en: *Fernando Bryce. Dibujando la historia moderna*. Buenos Aires, Malba-Fundación Costantini, 2012, pp. 24 y 31.

2 Roel Arkesteijn. “Fernando Bryce. A panorama of the World and a Museum of the Gaze”, en: *Artes Mundi 4*. Cardiff, National Museum Cardiff, 2010, p. 8. Citado en Natalia Majluf, “Ver la historia”, en: *Fernando Bryce. Dibujando...*, *op. cit.*, p. 13.

3 Bryce sostiene que su trabajo “es una práctica revisionista. ¡Literalmente! Me paso revisando periódicos y revistas y luego de un planteamiento nuevo hay una visión diferente de aquello que fui encontrando. Eso es, es un revisionismo práctico, literalmente”. En “Como un lentísimo fax” *op. cit.*, p. 28.

4 Majluf, *op. cit.*, p. 13.

5 Evidentemente, remito aquí al clásico texto de David Freedberg. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 1992.

Desde esta perspectiva, se puede decir que Bryce, también, realiza una particular “vuelta a las fuentes”. Porque, en su revisión de fuentes gráficas primarias, sostiene en su praxis un retorno al dibujo, punto de partida de cierta tradición artística. Relevadas de las páginas de medios de prensa de años o décadas pasadas, y registradas en fotografías digitales, el abordaje de Bryce respecto de las imágenes implica un meticuloso proceso de trabajo: “las imágenes elegidas las trabajo en PhotoShop; les quito el color, las contraste o ilumino según el caso y creo un documento pdf. De allí voy a la fotocopidora y la mando a imprimir. Una vez impresas, empiezo a adaptar las imágenes con la máquina fotocopidora, agrandándolas o reduciéndolas según el formato de papel que voy a utilizar. [...luego] me voy al taller y empiezo con la mesa de luz y una vez calcadas las líneas principales del motivo, pongo a remojar los pinceles y empiezo a dibujar...”⁶ Así, en estas mediaciones de la imagen y los procesos de materialización de su obra, el artista recorre un camino que va desde la tecnología contemporánea al clásico *disegno*, desde el registro digital hasta el trazo manual. Su lectura de una historia universal radica en la eclosión de dibujos a tinta china sobre papel que, desde el gesto único, replican –y no reproducen– a esas fuentes impresas originales.

La relación dinámica entre original, reproducción y reelaboración se potencia en la obra de Bryce: sus fuentes “originales” son impresos industriales, una masa gráfica producida, no casualmente, en tiempos de expansión de las tecnologías de reproducción. Impresos múltiples, nacidos bajo el signo de lo reproducible, desaturizados, masivos y populares que, décadas después de su aparición, son retomados por la selección y el gesto único del artista. Tal como sostiene Natalia Majluf, “el método de Bryce le permite representar la cultura impresa”.⁷ En un *tour de force* no mimético, sino plenamente conceptual, el artista traslada el impreso al dibujo en tinta; el original es un múltiple que deviene original.

Entre el 29 de junio y el 20 de agosto de 2012, el público porteño pudo acceder a esta obra al recorrer el segundo piso del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba). Con curaduría de Natalia Majluf y Tatiana Cuevas, y presentada en colaboración con el Museo de Arte de Lima (MALI), dirigido por Majluf, la muestra *Fernando Bryce. Dibujando la historia moderna* generó una experiencia visual e intelectual poderosa. Desde su ascética limitación al dibujo en blanco y negro, demostró cuán sutil y a la vez deslumbrante resulta esta obra.⁸

Cronologías (1997-1998), *Museo Hawaii* (1999), *Huaco TV* (2000), *Atlas Perú* (2000-2001), *Visión de la pintura occidental* (2002), *The Spanish Revolution* (2003), *The Spanish War* (2003), *Américas* (2005), *East Asia Review* (2006), *Kolonial Post* (2006), *Südsee* (2007), *Die Welt* (2008), *Iraqi Art Today* (2008), *El mundo en llamas* (2010-2011), *The World Over/1929* (2011), *URSS* (2011): tales fueron las series exhibidas en Buenos Aires.

⁶ “Como un lentísimo fax”, *op. cit.*, p. 24.

⁷ Majluf, *op. cit.*, p. 19.

⁸ El uso del color se limitó a algunas pocas obras, como la serie *Cronologías* o el acrílico *Pensamiento Hawaii*.

Nombres y fechas para un corpus de más de mil dibujos que remiten a más de cien años de sucesos nacionales e internacionales.

La presentación de las series desarrolladas por Bryce pone en juego una relación entre escalas temporales y espaciales. En este último caso, no solo por una apelación a los diversos anclajes geográficos o territoriales a los que aluden sus conjuntos temáticos, sino también en un sentido físico de lo espacial. Desde el dibujo unitario, casi en escala micro, hasta su expansión en las secuencias que dominan las paredes de la sala. Todo, gracias a un impecable trabajo de museografía a cargo de Juan Carlos Burga y Martín Grimaldo, del MALI, y de Gustavo Vázquez Ocampo. Los conjuntos convocan, en el espectador, a un movimiento de aproximación y alejamiento alternativo, una dinámica para el análisis y, a la vez, el disfrute perceptivo en la confirmación, una y otra vez, de que esa cantidad apabullante de imágenes procede del gesto, del dibujo. Se genera, asimismo, una puesta en juego de la relación entre la lectura del documento como unidad y el conjunto serial, donde, a partir del axioma gestáltico, el todo sin dudas es más que la suma de las partes.

Enmarcados y presentados casi a modo de composición concreta que se despliega en forma ortogonal por las paredes de la sala, la yuxtaposición de estos dibujos monocromáticos y de trazo lineal desarrolla relatos históricos, crea sentidos y reivindica tomas de posición ideológica. “La experiencia de enfrentarse a las fuentes, transformadas a la vez en imagen y en propuesta artística, genera la impresión de una confrontación directa, cara a cara, con la historia. Así, lo que empezó como un trabajo simple de desmontaje ideológico, a fines de los noventa, termina en un verdadero sistema de registro crítico de la memoria histórica”.⁹ No se trata de los relatos o sagas narrativas a la manera de la gráfica tradicional –como, por ejemplo, los *Roman in Bildern*, series gráficas que desarrollara Frans Masereel en los años veinte y treinta–, sino de una convivencia de fuentes gráficas diversas, relacionadas sin jerarquías simbólicas. Recuperó, con su elección y su gesto, una valoración del medio gráfico original.

Subyacente, se puede encontrar en sus selecciones un “homenaje al diseñador ignoto que trajo una tipografía, una diagramación, en un periódico de izquierda, o un periódico popular, o una publicidad anodina”, sostuvo Magdalena Jitrik en el Malba. El día 11 de julio, en el marco de las actividades en torno a la muestra, la artista argentina presentó, junto con su colega Adriana Bustos, “La sana envidia”. En esta charla pública reflexionaron sobre la obra de Bryce, el común trabajo de archivo como metodología y el sentido de la elección de ciertos referentes históricos. La trama de afinidades y simultaneidades, que construye la escena del arte contemporáneo y que vincula las obras de estos artistas, encontraba entonces un anclaje puntual y concreto. Por esos mismos meses de 2012, cuando en Buenos Aires se veía la producción del artista

⁹ Majluf, *op. cit.*, p. 20.

peruano, una obra de Jitrik formaba parte de la Manifesta 9: *Vida revolucionaria*, conjunto de dibujos y pinturas con el que revisó y homenajeó la figura del escritor Víctor Serge.¹⁰

La referencia a este y otros tantos personajes de la cultura y la política –del trotskismo, del stalinismo, del nazismo, del falangismo, del POUM; franceses, soviéticos, iraquíes, alemanes, peruanos, norteamericanos– se suceden en las series de Bryce. El artista delinea así un mapeo ideológico del siglo XX. Mapeo que es planteado, también, desde un sentido literal, al anclar problemáticas territoriales, de relaciones imperialistas y de colonización/descolonización a través del trazado cartográfico. Asimismo, con la alusión a referentes del arte, nuevamente mediatizados a través de la reproducción y la transcripción –tal el caso de las alusiones en la serie *Visión de la pintura occidental*, por ejemplo– explicita las estrechas relaciones entre historia, política e historia del arte.

Primeras planas de periódicos de diversas orientaciones junto a afiches de películas norteamericanas y alemanas, estrenadas en Lima durante los años de la Segunda Guerra Mundial, conforman el montaje visual de la serie *El mundo en llamas*. Los titulares de diarios como *Le Matin*, *The New York Times*, *L'Humanité* o *El Comercio* dan cuenta de batallas y estrategias bélicas, enfrentamientos de ejércitos y discursos de políticos, en tiempos en los que el horror y la incertidumbre ante el desenlace del conflicto bélico se metaforizan en la afichística publicitaria del cine, arte moderno si los hay.¹¹ Como en muchas otras de sus series, la lectura de esta obra de Bryce, claro está, permite a la vez trascender el anclaje en la precisa coyuntura de los años cuarenta para encontrar sus proyecciones en el mapa contemporáneo. La combinación de imágenes conlleva una claridad relacional contundente: el titular “L’Allemagne attaque la Pologne sans déclaration de guerre” se encuentra próximo a la imagen de la película *El batallón de la muerte*; contiguo a la portada que anuncia que “Les allemands sont entrés en Danemark et en Norvege” se encuentra el afiche de *Monstruo fatal*, con Bela Lugosi; el anuncio de *Escuadrilla internacional*, con Ronald Reagan, está situado al lado de la edición de *El comercio* donde se lee: “Roosevelt, Churchill y Stalin acordaron en Teherán atacar a los alemanes por tres frentes”; también allí, imponente, el dibujo del afiche de *El ciudadano*, con un Orson Welles en blanco y negro dominando el plano gráfico.

“Abrumador”. Tal fue el adjetivo con el que Jorge Luis Borges definiera, al momento de su estreno en la Argentina, a *Citizen Kane*; transcurría 1941, tiempo de contienda bélica en el escenario europeo.¹² En forma indudable, este mismo adjetivo puede definir a esta muestra. *Fernando Bryce. Dibujando la historia moderna* resultó abrumadora y a la vez fascinante, como la propia historia del siglo XX que revisa y relata.

¹⁰ Bajo el título de *The deep of the modern*, y con curaduría de Cuauhtémoc Medina, Manifesta 9 se desarrolló en la ciudad belga de Genk entre el 2 de junio y el 30 de septiembre de 2012.

¹¹ Y, por supuesto, producción fundamental en la “era de la reproductibilidad técnica”, eje del célebre ensayo benjaminiano.

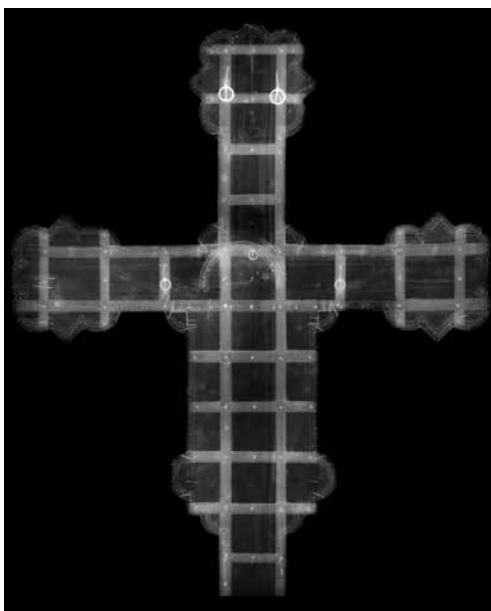
¹² Jorge Luis Borges, “Un film abrumador”, en *Sur*, N° 83, agosto de 1941, p. 77.

APÉNDICE
DE IMÁGENES





1



2



3



4

1 Cruz de la iglesia de Ognissanti luego de la limpieza. Cortesía del *Opificio della Pietre Dure*.

2 Radiografía Rx. Cortesía del *Opificio della Pietre Dure*.

3 Imagen de Cristo durante la limpieza. Cortesía del *Opificio della Pietre Dure*.

4 La *Madonna* durante la limpieza. Cortesía del *Opificio della Pietre Dure*.



5



6



8



7

5 Estucado. Cortesía del *Opificio della Pietre Dure*.

6 Detalle del retoque pictórico. Cortesía del *Opificio della Pietre Dure*.

7 *Santa Ana, la Virgen, el Niño y San Juanito*, dibujo de Leonardo da Vinci conservado en la National Gallery de Londres.

8 *Silent Evolution*, conjunto de estatuas de Jason de Cayres Taylor conservado en el Museo Subacuático de Arte de Cancún (México). Fotografía de Ocean-bio.



9



10



11



13



12

9 Altar de Pérgamo, conservado en el Pergamonmuseum de Berlín. Fotografía de Jennifer Morrow.

10 Locomotora Mikado 141F, conservada en la Universidad Politécnica de Valencia (España).

11 *Casco Barbuta*, conservado en el Hereford Museum and Art Gallery, Hereford, Reino Unido. Fotografía de Green Lane.

12 Interior de la nave principal de la Basílica superior de San Francisco de Asís, en Asís (Italia). Fotografía de Ugo Franchini.

13 *Nanas*, conjunto de estatuas de Niki de Saint Phalle, conservadas junto al río Leine, en Hanover (Alemania). Fotografía de G. Juergen.



14



15



16

14 Miguel Gaspar de Berrio, *Descripción del Cerro Rico y la villa imperial de Potosí*, 1758, óleo sobre tela, Museo de Las Charcas, Sucre.

15 Vista actual del Cerro de Potosí.

16 Basilio de Santa Cruz (atr.), *Procesión de Corpus*, ca. 1680, óleo sobre tela, Museo de arte religioso, Cuzco.

17 Lino E. Spilimbergo, *Primavera*, óleo sobre yeso, 2,50 m x 9 m. Créditos: IIPC.

18 Manuel Colmeiro, *Verano*, óleo sobre yeso, 2,50 m x 9 m. Créditos: IIPC.

19 Juan Carlos Castagnino, *Otoño*, óleo sobre yeso, 2,50 m X 9 m. Créditos: IIPC.

20 Demetrio Urruchúa, *Invierno*, óleo sobre yeso, 2,50 m x 9 m. Créditos: IIPC.



17



18



19



20



21

21 Pío Collivadino, *Santa Federación*, óleo sobre tela, 30,4 cm. x 40,5 cm. Créditos: IIPC.

22 Paolo Veronese, *Las bodas de Caná*, facsimil, en el refectorio de la iglesia de San Giorgio, obra de Andrea Palladio, Venecia.

23 Andrea Palladio, *Refectorio de la iglesia de San Giorgio*, Venecia.

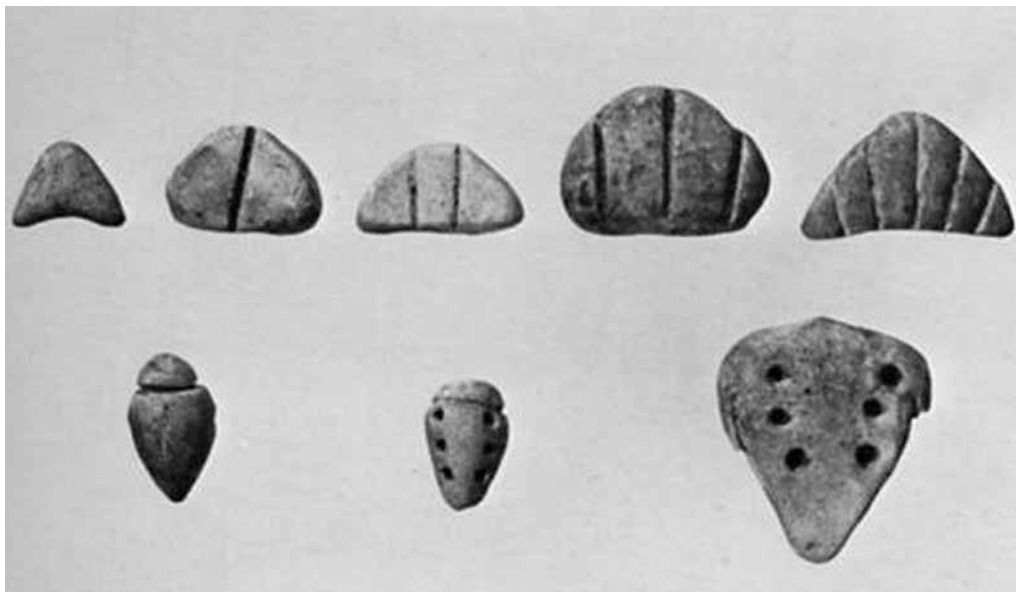
24 *Tokens* de las ciudades de Uruk y Susa.



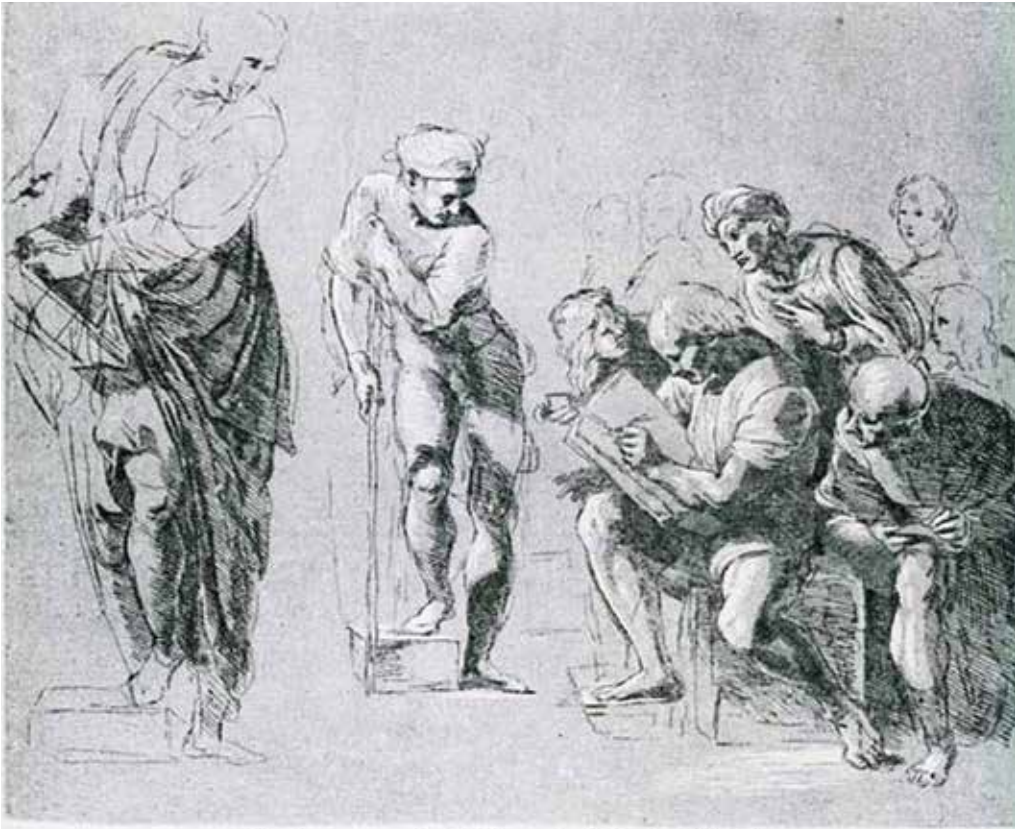
22



23



24



Études pour le tableau de l'École d'Athènes .

D'après le dessin de Raphaël Urbain qui est dans le Cabinet de M. Crozat

gravé de la même grandeur à Paris chez P.P. le Barbier, par M. le Cardinal de Rohan, et en Hollande en Hollande par M. de la Haye.

25

25 Estudio para la Escuela de Atenas, en Pierre Crozat: *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux...*, p. 44.

26 Estudio para el tapiz La entrega de las llaves a San Pedro, en Pierre Crozat: *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux...*, p. 40.

27 Paolo Veronese, *Martirio y última comunión de Santa Lucía*, detalle, ca. 1542, Washington, National Gallery of Art.



JESUS CHRIST DONNANT LES CLEFS A SAINT PIERRE.

*D'après le Dessin de Raphaël d'Urbain, qui est dans le Cabinet de Monseigneur le Duc d'Orléans.
Gravé de la même manière à Paris chez P. A. Robert, par M. Simonneau & C. au Palais National, et ailleurs, ainsi qu'on voit par le titre de la page.*





28



29 A



29 B



30

28 Anónimo (taller de Leonardo da Vinci), *La Gioconda o Mona Lisa*, c. 1503-1516, óleo sobre madera, 76,3 cm. x 57 cm, El Prado, Madrid. Antes y después de la restauración.

29 A Leonardo da Vinci, *La Gioconda o Mona Lisa*, ca. 1503-1516, óleo sobre madera, 77 x 53 cm, París, Louvre.

29 B Anónimo (taller de Leonardo da Vinci), *La Gioconda o Mona Lisa*, c. 1503-1516, óleo sobre madera, 76,3 cm. x 57 cm, El Prado, Madrid.

30 Detalles de las figuras 29 A y B. Las dos de la izquierda corresponden a *La Gioconda* del Prado, mientras que la de la derecha, a la del Louvre.



31 A



31 B



33



32

31 A Leonardo da Vinci (atr.), *Cristo Salvador Mundi*, c. 1499, óleo sobre madera, 65,5 cm. x 45,1 cm, colección privada.

31 B Wenceslaus Hollar, *Salvator Mundi*, 1650, aguafuerte.

32 Detalles de la figura 31 A.

33 Pedro Pablo Rubens, *Batalla de Anghiari*, cartón según original de Leonardo da Vinci, París, Louvre.

Normas editoriales

El anuario recibe artículos, avances de investigación y reseñas de publicaciones, exhibiciones y/o jornadas académicas, escritos en español y en inglés.

Los artículos y avances de investigación deben ir acompañados de un resumen en español y en inglés de no más de 200 palabras; de entre tres y cinco palabras clave; y de las referencias institucionales del autor, con la dirección postal, teléfono y dirección de correo electrónico.

Las referencias bibliográficas deben seguir en todos los casos el sistema europeo (autor-título) e ir en notas a pie numeradas correlativamente con números arábigos y sin bibliografía al final del artículo. No deben usarse negritas ni palabras completas en mayúscula. Los datos de la obra se consignarán separados entre comas y siguiendo este orden:

Libros

Nombres y apellidos del/los autor/es (en minúscula). Título del libro. Subtítulo (si lo hubiere) (en itálica). Lugar de edición, editorial, fecha de publicación de la edición que se cita, seguida de la fecha de primera edición entre corchetes cuando sea necesario, y páginas de referencia cuando se trate de una cita textual.

Ejemplo:

David Grossman. *Il miele del leone. Il mito di Sansone*. Milano, Rizzoli, 2005, p. 122.

Capítulos en libros

Nombre/s y apellido/s del/los autor/es (en minúscula). Título del artículo (entre comillas y en regular), en nombre/s (abreviado/s) y apellido/s del/los responsable/s del libro (incluso si coinciden autor del artículo y del libro), tipo de responsabilidad (entre paréntesis y abreviada): Título del libro (en itálica). Lugar de edición, editorial, fecha de publicación y número de páginas del artículo.

Ejemplo:

Hans R. Jauss. "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en J. A. Mayoral (comp.): *Estética de la recepción*. Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 59-85.

Artículos en revistas

Nombre/s y apellido/s del/los autor/es (en minúscula). Título del artículo (entre comillas y en regular), nombre de la publicación (en itálica), volumen, número, fecha de publicación y número de páginas del artículo.

Ejemplo:

Pablo Williams. "El vicio de la acedia y el giro estético de Dante", *Eadem Utraque Europa* Nº 1, junio de 2005, pp. 13-38.

Salvo en el caso de textos clásicos, las citas textuales en otros idiomas deben traducirse al idioma del artículo en el cuerpo del texto y transcribirse en el idioma original en nota a pie.

Los manuscritos deben enviarse en formato Word al correo electrónico del Anuario: anuario.tarea@gmail.com. Las imágenes gráficas y tablas no deben incluirse ni insertarse en el archivo Word; deben enviarse en archivos separados, con una resolución mínima de 300 dpi y en formato JPG. En el texto, se indicará con la palabra Figura (sin abreviar) y se enumeran con números arábigos estrictamente en el orden secuencial de mención en el texto. En página aparte, se debe incluir un listado con el título y/o epígrafe de cada una de las figuras. Debe señalarse la referencia y/o autoría de las figuras en caso que no correspondan al(los) autor(es) o si están tomadas de otra fuente. Los autores se deben responsabilizar de tramitar los derechos de las imágenes que desean incluir. La inclusión de las imágenes, gráficos y tablas quedará a criterio del Comité Editorial.

Los manuscritos deben escribirse con letra Times New Roman o Garamond, punto 12, a doble espacio y alineado al margen izquierdo. La longitud del manuscrito para los artículos no debe ser superior a 60 mil caracteres y cada contribución podrá contar con un máximo de ocho imágenes, gráficos y tablas. En el caso de los avances de investigación la extensión máxima será de 20 mil caracteres con un máximo de cuatro figuras por contribución. Las reseñas podrán tener entre 10 y 12 mil caracteres y se publicarán sin figuras.