

TAREA

4

Anuario del Instituto de Investigaciones
sobre el Patrimonio Cultural

Año 4, noviembre 2017

DOSSIER

Arte contemporáneo

En este número

José Emilio Burucúa

Gaetano Ciarcia

Zanna Gilbert

Pia Gottschaller

Pino Monkes

Letizia Montalbano y Oriana Sartiani

Adriana Sanajotti Nakamuta y

Elis Marina Mota

Caroline Olivia M. Wolf

Ana Bonelli Zapata



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



UNSAM
EDITA

ISSN 2469-0422

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

Rector: Carlos Greco

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOBRE EL PATRIMONIO CULTURAL

Decano: Néstor Barrio

Secretario de Investigación y Transferencia: Fernando Marte

Secretaria Académica: Georgina Gluzman

Directora Ejecutiva: Amira Russell

Consultores: Fernando Devoto y Laura Malosetti Costa

Directora de Centro TAREA: Damasia Gallegos

Directora del Centro de Conservación, Catalogación
e Investigación de Archivos y Fondos Bibliográficos
Especiales: Nora Altrudi

Director del Centro Espigas: Agustín Diez Fischer

TAREA

ISSN 2469-0422

Director: Néstor Barrio, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Coordinadora Editorial: Carolina Vanegas Carrasco

Asistencia editorial: Lucio Burucúa, Milena Gallipoli

Revisión de textos en inglés: Florencia Poggi. Estudio Ámbar

Revisión de texto en portugués: Adriana Toledo de Almeida

Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural

Redacción: Benito Quinquela Martín 1784, CABA (C129ADI), Argentina

<http://www.unsam.edu.ar/institutos/tarea/anuario.asp>

anuario.tarea@gmail.com

Tel. / Fax: 1143014056

Domicilio legal: Yapeyú 2068, San Martín (B1650BHJ), Argentina

Diseño: Ángel Vega

Edición digital: María Laura Alori

Corrección: Wanda Zoberman

COMITÉ EDITORIAL

Fernando Devoto (TAREA-IIPC/UNSAM)

Damasia Gallegos (TAREA-IIPC/UNSAM)

Laura Malosetti Costa (TAREA-IIPC/UNSAM)

Fernando Marte (TAREA-IIPC/UNSAM)

Ana María Morales (TAREA-IIPC/UNSAM)

Isabel Plante (TAREA-IIPC/UNSAM)

Marcos Tascón (TAREA-IIPC/UNSAM)

Carolina Vanegas Carrasco (TAREA-IIPC/UNSAM)

COMITÉ ACADÉMICO

Rocío Bruquetas, Instituto del Patrimonio Cultural de España, 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 Sgamellotti, Università degli Studi di Perugia, Italia

Luis Priamo, Universidad Nacional de San Martín

DOSSIER 7
ARTE CONTEMPORÁNEO

Introducción 9
Damasia Gallegos y Fernando Marte

La restauración de las obras contemporáneas en el Opificio delle Pietre Dure de Florencia 12
Letizia Montalbano y Oriana Sartiani

Linking Neuroscience To A Psychophysical Test On Line Perception And To The Use Of Self-Adhesive Tape In Contemporary Painting 34
Pia Gottschaller

César Paternosto / Alejandro Puento: “El grupo de dos”. Las definiciones de la materia en el contacto con el artista 60
Pino Monkes

Networking Regionalism Long-Distance Performativity In The International Mail Art Network 84
Zanna Gilbert

OTROS ARTÍCULOS 97

Entre pérdida duradera e institución burocrática. La globalización de la noción de patrimonio inmaterial 98
Gaetano Ciarcia

Migrant Monuments, Monumental Migrants: São Paulo’s Sculptural Homage to Syrian-Lebanese Friendship and the Crafting of Transnational Identity in Centennial Brazil 120
Caroline “Olivia” M. Wolf

AVANCES DE INVESTIGACIÓN 153

Estudo das práticas de restaurações de bens móveis e integrados nas igrejas tombadas em São João del Rei, Minas Gerais, Brasil 154
Adriana Sanajotti Nakamuta y Elis Marina Mota

Cultura gráfica y desarrollo ferroviario en el Río de la Plata, 1880-1910 168
Ana Bonelli Zapata

LECTURAS

- Entrevista al profesor Antonio Sgamellotti 179
José Emilio Burucúa 180

RESEÑAS

189

► LIBROS

- De cobres, colores y valores. Resignificación y restauración de cinco pinturas sobre láminas de metal*, Carolina Cox, Juan Manuel Martínez, Carolina Ossa, Mónica Pérez y Roberto Velázquez (editores) 190
Mariana Buscaglia

- Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*, Sandra Szir (coordinadora) 195
Claudia Roman

- La creación del costumbrismo. Las acuarelas de la donación Juan Carlos Verme*, Natalia Majluf (editora) 200
Roberto Amigo

► CONGRESOS

- Jornadas Internacionales “Encrucijadas del saber histórico”, San Martín, pcia. de Buenos Aires, 15 al 22 de noviembre de 2016 204
Andrés Gattinoni

- 26° Congreso Bienal del Instituto Internacional para la Conservación de las Obras Históricas y Artísticas Salvando el ahora: Cruzando los límites para conservar obras contemporáneas, Los Ángeles, California (Estados Unidos), 12 al 16 de septiembre de 2016 209
Noemí Mastrangelo

- Seminario de gestión de archivos digitales e híbridos, Barracas, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 24 al 28 de octubre de 2016 212
Melina Cavallo

- Progetto Toscana Firenze 2016. L'alluvione, le alluvioni. 50° anniversario dell'alluvione di Firenze, Florencia-Toscana 217
María Ángela Silveti

TAREA

DOSSIER

Arte contemporáneo

Introducción

Damasia Gallegos¹

Fernando Marte²

Desde su génesis, tanto el arte moderno y aún mucho más el arte contemporáneo pusieron en jaque la disciplina de la conservación. La arbitrariedad en el hacer del artista del último siglo ha exigido un cambio radical en la forma de trabajar del restaurador, que involucra no solamente un nuevo abordaje teórico sino, también, una metodología distinta de intervención.

El relevamiento de la documentación de las piezas y la información sobre metodologías de trabajo de cada artista en particular se han convertido en una fuente primordial para el estudio y conservación de las obras. Diversidad de formatos y materiales, como así también nuevos medios de expresión artística, implican un acercamiento distinto en cada ocasión y generan nuevos sistemas de documentación y estudio. La ciencia y la tecnología se interrelacionan de manera frecuente en el ámbito actual del arte y estos novicios actores exigen un nuevo protocolo a la hora de su registro y posible tratamiento.

Hace más de un siglo, la figura de restaurador se separaba por completo del rol del artista, y con la incorporación de los avances científicos y tecnológicos la disciplina adquiría su propia autonomía. Con las corrientes modernas y contemporáneas el conservador hace una regresión y vuelve a fundirse con el autor de las piezas. La comunicación fluida con los creadores del arte moderno y contemporáneo es una herramienta más en el maletín de trabajo tanto de

1 TAREA-IIPC/UNSAM.

2 TAREA-IIPC/UNSAM.

restauradores como de museógrafos, curadores, historiadores. La proximidad con el artista proporciona saberes y datos de primera mano que ya no se encuentran, como antaño, en tratados ni manuales y que resultan determinantes a la hora de intervenir una pieza, de exhibirla o de formar una colección.

La definición del arte, en el último siglo, desborda los límites descriptivos y genera en muchos casos ambigüedades que condicionan las labores de preservación del nuevo patrimonio. El espectro es amplio y la tendencia a unificar conceptos restringe un conocimiento cabal de las distintas propuestas artísticas. La necesidad de abordar el tema del arte moderno y contemporáneo con nuevos aportes y diferentes miradas convoca en el dossier de este nuevo *Anuario*, colaboraciones de diferentes latitudes y sesgos variados.

La contribución de Pino Monkes, conservador del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, desde hace más de veinte años, involucra las entrevistas que el autor comenzó en la década de 1990 y que resultan un material invaluable para conocer técnicas y materiales empleados por artistas argentinos de nuestro tiempo. En este número incluimos la entrevista a César Paternosto y Alejandro Puente, miembros del denominado “Grupo de dos” y principales exponentes de la “geometría sensible”. El autor busca con el análisis de su entrevista describir los principios ideológicos y estéticos que guiaron las búsquedas del grupo. El trabajo hace foco en el uso de la materia, en particular el diálogo entre los acabados superficiales y sus respectivos soportes. Además, con los datos relevados se plantean las problemáticas de la conservación de este tipo de producciones artísticas y su complejidad a la hora de tratarlas.

Desde uno de los centros de conservación más importantes de Europa, el Opificio delle Pietre Dure, Oriana Sartiani y Letizia Montalbano comparten diversas experiencias en trabajos de restauración de arte de los siglos XX y XXI, que incluyen esculturas, pinturas de caballete, murales y dibujos de artistas de la talla de Sol Lewitt, Henry Moore, Alberto Burri y Anselm Kiefer. Los nuevos retos en la restauración de este tipo de obras minimizan las intervenciones, haciendo hincapié en el concepto de conservación preventiva. Asimismo, las autoras manifiestan las distintas inquietudes que plantean los tratamientos elegidos ya que estos se ven determinados por los resultados de los análisis de laboratorio, fundamentales para dar respuestas sobre comportamientos y características físico-químicas de los diversos materiales empleados, que cambian en cada expresión artística.

En el ensayo de Zanna Gilbert, la historiadora del arte e investigadora en el Getty Research Institute, se aboca al “arte postal”, o *Mail Art*, y su desarrollo en la ciudad de Recife en Brasil. Sus investigaciones

en arte moderno y contemporáneo se focalizan, desde hace varios años, en Latinoamérica y en los movimientos artísticos como Fluxus. En la década de 1980, la ciudad brasileña de Recife se convirtió en un importante centro para la red del “arte postal” con artistas como Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Unhandeijara Lisboa (Paraíba), Leonhard Frank, Ypiranga Filho y Silvio Hansen Duch. En su escrito Gilbert analiza las formaciones de redes artísticas transnacionales, los desplazamientos de las distintas experiencias y el surgimiento de las diferentes expresiones como respuestas a las tensiones sufridas durante los gobiernos militares.

Cierra el *dossier* Pia Gottschaller, historiadora del arte y conservadora de pintura, quien trabaja en el Getty Conservation Institute. Actualmente, lidera el proyecto *Pacific Standard Time: LALA* que involucra el estudio técnico y las prácticas artísticas del “arte concreto” en Argentina y Brasil. La primera parte de su ensayo discute recientes descubrimientos neurobiológicos en la percepción de la línea y el color y las reacciones de nuestro cerebro a los estímulos generados por el arte visual. La segunda parte del escrito se centra en las adaptaciones, particularmente creativas, llevadas a cabo con cinta autoadhesiva en la obra de pintores contemporáneos como Ed Ruscha, Michael Craig-Martin, Tim Eitel, Magnus Plessen, Silvia Plimack Mangold, Mel Bochner, Ben Johnson, Cipriano Martínez, Bernard Frize y David Reed.

Los aportes de este *dossier* son una selección de artículos que realzan la variedad de temas y problemas introducidos por el arte moderno y contemporáneo. Los diversos matices, expuestos en cada ensayo, aspiran a despertar distintas reflexiones y verifican la compleja filosofía que rodea estas corrientes. Del mismo modo, los contenidos planteados ponen en evidencia el criterio ético necesario a la hora de tomar decisiones y elaborar un plan de conservación que se ajuste a los nuevos desafíos de estos tiempos.

Montalbano, Letizia y Sartiani, Oriana (2017). "La restauración de las obras contemporáneas en el Opificio delle Pietre Dure de Florencia", *TAREA*, 4 (4), pp. 12-32.

RESUMEN

El Opificio delle Pietre Dure (OPD) es un instituto central del Ministerio de los Bienes, de las Actividades Culturales y del Turismo del Estado italiano, en el que se trabajan sobre obras de cada período histórico, desde el campo arqueológico al del arte contemporáneo. En este ámbito, el Instituto se ocupó de la restauración de obras polimateriales, entre las que se encuentran el *Gran Legno*, de Alberto Burri, *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, de Anselm Kiefer, y el *Memoriale Italiano*, de Auschwitz, actualmente en restauración. Muchas fueron las obras sobre papel de los siglos XX y XXI restauradas por el Opificio, como dibujos de Mino Maccari, Franco Zeffirelli y Federico Fellini, de las que aquí informamos brevemente.

Hoy se siente cada vez más la exigencia de intervenir menos de manera selectiva, insistiendo mayormente sobre el concepto de conservación preventiva o programada, también a la espera de que los científicos den respuestas ciertas acerca del comportamiento y las características químico-físicas de los materiales que cambiaron y que aún cambian rápidamente; y sobre la validez de los tratamientos ya adoptados y los adquiridos más recientemente, también ellos en continuo desarrollo veloz, como por ejemplo, los geles químicos.

Palabras clave: *OPD, arte contemporáneo, criterios de conservación, papel, obras compuestas por distintos materiales.*

ABSTRACT

The Opificio delle Pietre Dure (OPD) is a Central Institute of the Ministry of Properties, Cultural Activities and Tourism of the Italian state dedicated to works from each historical period, from the archaeological field to contemporary art. In this latter area the Institute took on the restoration of multi-material works, among them Alberto Burri's *Gran Legno*, Anselm Kiefer's *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* and Auschwitz's *Memoriale Italiano*, currently under restoration. Many were the paper pieces from the twentieth and twenty-first century restored by the Opificio such as drawings from Mino Maccari, Franco Zeffirelli and Federico Fellini, informed briefly in this article.

Nowadays, the demand to intervene in a selective way is increasingly felt, mainly insisting on the concept of prevented or programmed conservation, and also on the wait for scientists to provide accurate answers concerning the behaviour and the chemical and physical features of the materials that changed and that still change rapidly; and concerning the validity of the already adopted treatments and those recently incorporated, them as well subject to a continuous and fast development, as with for example chemical gels.

Key words: *OPD, contemporary art, conservation criterion, paper, multi-material works.*

Fecha de recepción: 8 de mayo de 2017

Fecha de aprobación: 12 de junio de 2017

La restauración de las obras contemporáneas en el Opificio delle Pietre Dure de Florencia¹

Letizia Montalbano²
Oriana Sartiani³

El Opificio delle Pietre Dure (OPD) es un instituto central del Ministerio de los Bienes, de las Actividades Culturales y del Turismo del Estado italiano, cuya actividad se explica en el campo de la restauración, de la investigación y de la formación. Organizado en once departamentos dedicados a tipologías artísticas y técnicas específicas, no tiene en su interior un sector enteramente dedicado a la restauración de las obras contemporáneas. Esto no quiere decir que el OPD no realice este tipo de restauraciones. Por el contrario, son muchas las intervenciones efectuadas en obras de los siglos XX y XXI: las esculturas del Parque Quinto Martini en Seano, la *Achrome* de Piero Manzoni del Museo Giovanni Fattori de Livorno, los dibujos de Mino Maccari del Teatro Comunal de Florencia, las pinturas murales de Arcumeggia (Varese). Distintos son también los

1 Traducción de Lucio Burucúa.

2 Opificio delle Pietre Dure.

3 Opificio delle Pietre Dure.

trabajos de tesis que se refieren a obras contemporáneas provenientes de varias colecciones y las colaboraciones con prestigiosos institutos, como por ejemplo la restauración de la pintura *Alchemy* de Jackson Pollock de la *Peggy Guggenheim Collection* de Venecia.

Las experiencias adquiridas en los distintos sectores hicieron nacer la exigencia de una profundización de las problemáticas del arte moderno y contemporáneo incluso en el nivel didáctico: la Escuela del OPD (SAF-OPD), efectivamente, organizó en 2011 una maestría de nivel I sobre la Conservación y restauración de las obras de arte contemporáneas, que aún hoy representa la única iniciativa formativa italiana en ese campo, promovida por las Escuelas de Alta Formación del Ministerio.

Gracias al hecho de que Toscana es una de las regiones italianas más ricas en parques de arte ambiental y de colecciones de obras contemporáneas, hemos logrado contar la colaboración de prestigiosos museos y galerías, trabajando en obras como *Le Cartoline* de Stefano Arienti; *Enfance – Six Roots* de Chen Zhen de la Galería Continua de San Gimignano; *Le reti di Salomone* de Alyce Aycock; *Daphne* de Giuseppe Spagnuolo; *The island of identity* de Luciano Massari; *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* de Anselm Kiefer; *Non Dove* de Emilio Vedova e los *Progetti murali 445 e 494* de Sol LeWitt.

Fortalecidos con esta experiencia, la escuela logró incluir una parte dedicada a la conservación del arte contemporáneo también en los propios cursos quinquenales, que otorgan un diploma equivalente al diploma magistral: cada año, sobre todo en el IV año, la conservación de las obras contemporáneas es tratada con módulos didácticos, transversales a los distintos sectores. Un curso muy interesante es, por ejemplo, el de la Conservación de los materiales plásticos, efectuado por docentes



Figura 1. Estudiantes de la Escuela de Alta Formación del OPD en el curso de Conservación de los materiales plásticos.

expertos provenientes de institutos extranjeros, ya en la vanguardia de la resolución de problemáticas específicas

En líneas generales, si hasta finales del siglo XX el campo de la restauración se dedicó a definir los criterios de la conservación según los materiales constitutivos –en las dos grandes

ramas de lo orgánico y lo inorgánico, para entendernos— el reconocimiento de bien cultural como *testimonio material e inmaterial, con valor de civilización*, previsto por nuestro código de bienes culturales, y la introducción de la restauración de lo multimaterial y del *designer* cambiaron mucho el modo de pensar la tipología de intervenciones efectuadas. También la llegada de las investigaciones no invasivas indudablemente abrió escenarios impensados que determinaron una visión más crítica de la restauración, como también la reevaluación de muchos tratamientos.

Para la definición de un proyecto de restauración de una obra contemporánea, así como para una obra del pasado, es fundamental adquirir una serie de informaciones para el conocimiento de varios aspectos, como los valores materiales e inmateriales que en la obra se utilizan y de todo aquello que le sucedió desde el momento en que se la ideó y se la creó hasta los varios pasajes del disfrute. Resulta además indispensable comprender y respetar las elecciones ligadas con la vida de la obra que el artista contemporáneo a veces comunica a través de registros, entrevistas y manifiestos programáticos, utilizando también componentes tecnológicos y elementos interactivos.⁴

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles de Anselm Kiefer

En la experiencia llevada a cabo durante el emplazamiento de la maestría OPD⁵ sobre dos grandes obras multimaterialistas de Anselm Kiefer, que representan las constelaciones celestes *Eridanus* y *Horologium*,⁶ pertenecientes al ciclo pictórico *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*,⁷ el análisis del material documental que posee el coleccionista Giuliano Gori, realizado junto con el artista durante la colocación de la instalación permanente dentro del Cortijo Terrarossa de la Granja de Celle en 2009,⁸ indudablemente facilitó el abordaje para su conservación.

4 Indicaciones que, sin embargo, no son siempre exhaustivas y que pueden, a veces, llevar a contradicciones entre los sujetos encargados de la tutela o de la manutención del bien.

5 M. Cimò *et al.* "Cette obscure clarté qui tombe des étoiles de Anselm Kiefer. Il cantiere sulle opere della Cascina Terrarossa delle Fattoria di Celle", en: *Il Futuro del contemporaneo*, a cura di Letizia Montalbano, Mattia Patti. Firenze, Edifir edizioni, 2013, pp. 97-107 (Tutores: Oriana Sartiani y Antonio Rava).

6 Las construcciones arquitectónicas visibles en la parte inferior de las dos telas, que representan un edificio circular con columnas y una escalera en *Heridanus*, forman parte del observatorio astronómico Jantar Mantar en Jaipur, en India.

7 El título es extraído de un verso de *Le Cid* de Pierre Corneille, una tragicomedia publicada en 1637.

8 Para una descripción amplia de la obra, ver: G. Serafini y G. Gori. *Anselm Kiefer: Cette*



Figura 2. Anselm Kiefer, *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles, Eridanu*, Cascina Terrarossa, Fattoria di Celle (PT), Italia.



Figura 3. Anselm Kiefer, *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles, Horologium*, Cascina Terrarossa, Fattoria di Celle (PT), Italia.

El principal objetivo del emplazamiento fue el estudio técnico-científico de la vasta tipología de materiales utilizados y de sus modificaciones en el tiempo. Cambios físicos y dinámicos que forman parte del proceso creativo del artista, pero que crean, de todos modos, aprensión y preocupación al conservador y, agregaría, también al coleccionista sobre la durabilidad y estabilidad en el tiempo de estas creaciones artísticas.⁹

La instalación de arte *ambiental* se articula en dos cuartos distintos e independientes: en el primer espacio, alto y vasto, se colocan las dos grandes telas;¹⁰ sobre el muro de la izquierda, el artista, en cambio, trazó con carbonilla negra y en cursiva el título de la obra. El segundo ambiente, adyacente y accesible a través de una escalera, alberga una escultura hecha de libros en plomo y fragmentos de un vaso de terracota, mientras que sobre el muro aparece un segundo escrito, *Shevirat ha-Kelim* (término que proviene de la Cábala judía y significa “la ruptura de los vasos”), siempre con carbonilla negra.

obscure clarté qui tombe des étoiles. Prato, Gli Ori, 2009.

⁹ Véase la entrevista a Kiefer, efectuada por Antonio Rava en Barjac, en el sur de Francia, en: O. Chiantore y A. Rava. *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*. Milano, Mondadori Electa, 2005.

¹⁰ Ambas obras miden 587 x 382 cm.



Figura 4. Cascina Terrarossa, Fattoria di Celle (PT), Italia, la primera sala con las dos grandes instalaciones de Kiefer, durante el trabajo didáctico OPD.

El gris, con sus graduaciones más amplias, es el color predominante en la instalación, color que asume valores importantes dentro de la poética de Kiefer,¹¹ tanto como para hacer sustituir el pavimento original rojo dentro de la primera sala por cemento gris, que refuerza, de este modo, la unión cromática entre las obras de arte y el ambiente.¹² El artista nos conduce a través de un recorrido ascendente al revés: desde las estrellas, representadas en las telas del local inferior, se llega,

subiendo, hacia las construcciones terrenas y por lo tanto al objeto material, o sea el libro, símbolo del curso de la civilización humana, custodio de los secretos del mundo, de su conocimiento y sabiduría.

Las dos pinturas sobre tela están constituidas, en la mitad inferior, por una materia pictórica con cuerpo y, en la mitad superior y en la parte terminal abajo, por delgadas hojas de plomo cubiertas de pintura,

11 Kiefer afirma que el plomo es un material importantísimo dentro de su investigación artística, no solo por los valores simbólicos intrínsecos, sino también por su color: "No puede definirse si es claro u oscuro. Lo identifico como un color-no color. Yo, en efecto, no creo en el absoluto. La verdad siempre es gris" (en M. Auping y Anselm Kiefer. *Heaven and Earth*. New York, Prestel, 2005). Todos los símbolos históricos, mitológicos y los materiales heterogéneos que Kiefer usa se legitiman precisamente en la etimología griega de la palabra símbolo, o sea, poner juntos, reunir. Kiefer admite querer utilizar solo materiales que le comunican algo. Por ejemplo, el plomo es el material de la melancolía; el artista alemán lo usa en grandes cantidades en todas sus obras, al lado del cobre, alambre de púas y elementos vegetales. La alquimia está entre sus mayores intereses, y a través de ella transforma la materia en la investigación de una nueva forma.

12 La pavimentación del cuarto se rebajó 20 cm para recrear la relación obra/espacio existente en el laboratorio de Barjac (6,36 m de alto), donde se realizaron las obras en 2002.

que envuelven enteramente el soporte textil en lino,¹³ superponiéndose a la materia pictórica sin dejar ver dónde termina esta última.¹⁴

La composición de base de la materia pictórica, que en estas obras se acerca más al concepto de sustrato pictórico, es obtenida mediante la mezcla de materiales inertes, como pasta de celulosa, arcilla, carbonato de calcio, talco y blanco de titanio, adicionados a pigmentos, colores al óleo y/o resinas sintéticas y naturales y/o óleos secativos.¹⁵ Ese empaste, de distintos espesores, aplicado directamente con las manos o con espátulas y pinceles, es sometido a un estacionamiento y verificación de la estabilidad de los materiales, dejándolo secar por un largo período al aire abierto.¹⁶

El resultado es, por lo tanto, una materia con un aspecto bastante irregular, caracterizada por numerosas asperezas y encrespaduras al secado, pero también por lagunas, consumos y/o laceraciones debidas al proceso de decantación de la materia, a veces compensadas por el artista o por sus asistentes a través de entelados parciales o anclajes de piezas adicionales aplicadas tanto en el frente como sobre el dorso de la obra, utilizando hojas de plomo, tela u hojas de papel.¹⁷

Sobre esta superficie con fuertes valores materiales, Kiefer intervino sucesivamente con borradores irregulares de colores al óleo y acrílicos

13 El tejido aparece no disgregado y esto conlleva dentro del hilado, tanto en la trama como en la urdimbre, una fuerte presencia de lignina y de ceras que le otorgan una mayor luminiscencia a la fibra. La presencia heterogénea y discontinua de la lignina dentro de la fibra funciona de manera tal que la superficie del tejido se comporte de manera diferenciada en contacto con la humedad del ambiente (retención distinta entre punto y punto). Título: bastante cilindrado (a máquina); Torsión: a Z tanto en la urdimbre como en la trama; Trama y urdimbre: 2 trama y 2 urdimbre acoplados, trabajados con armadura "stoia regular de 4 o natté". El laboratorio analizó también parte de la tela combustionada y relevó presencia vegetal a través de la carbonización que involucró la parte más externa del hilado, de manera zonal. Esto conlleva que el hilado reaccionará de manera diferenciada con humedad relativa (agradecemos a Susanna Conti del Sector Textil del Opificio delle Pietre Dure y a Paola Cesari por la consulta y el análisis del soporte textil). Las telas fueron preparadas con talco y carbonato de calcio con un ligante acrílico y se tensionan sobre tres telares superpuestos uno sobre el otro: el telar superior mide 280 x 382 cm; el intermedio, 101 x 382 cm, y el inferior, 306 x 382 cm.

14 Las láminas de plomo recubren casi el 64% de las telas. Se realizaron gráficos que reportan la secuencia exacta de la colocación de las placas.

15 Los análisis fueron efectuados por Carlo Lalli, Giancarlo Lanterna y Federica Innocenti, del Laboratorio Científico del Opificio delle Pietre Dure. Ver párrafo "Il contributo del Laboratorio Scientifico alla conoscenza dello stato di conservazione e della tecnica di esecuzione dei due dipinti 'Horologium' ed 'Eridanus'", en *op. cit.*, "Cette obscure clarté qui tombe des étoiles de Anselm Kiefer. El corpus sobre las obras de Cascina Terrarossa delle Fattoria di Celle" en: *Il Futuro del contemporáneo*, pp. 104-107. Los análisis del aglutinante del color fueron efectuados por María Perla Colombini y por Francesca Modugno, del Departamento de Química de la Università degli Studi di Pisa. Ver D. Pellegrini *et al.* *Indagini scientifiche su Cete obscure clarté qui tombe des étoiles di Anselm Kiefer*, ibidem pp. 151-155.

16 De la entrevista hecha por Antonio Rava al artista (véase nota 6), se entiende que las telas son "estacionadas" incluso por un año, y que la preparación la esparcen normalmente los asistentes, de manera informal y con la obra puesta en vertical, pero también en horizontal.

17 Se cree que se trata de papeles absorbentes de pura celulosa, frecuentemente utilizados por el artista en la realización de sus obras, como él mismo declaró en algunas entrevistas.



Figura 5. Anselm Kiefer, *Horologium*, detalle de la parte inferior: se observan las estratificaciones y la complejidad material de la superficie pictórica.

aplicados con pincel y espátula o por *dripping* y goteos gruesos. En zonas más circunscriptas, se encuentran tierras de varios tipos, arena y material orgánico como paja al natural, coherentemente con la fuerte unión de Kiefer con la naturaleza, que le otorgan a la materia un aspecto todavía más opaco, granuloso, corrugado y muy dinámico. La materia pictórica es, posteriormente, enriquecida con varios estratos y densificaciones de gomalaca, estuco sintético, silicona mixta de cenizas y esmalte,¹⁸ superponiéndolos en niveles sucesivos.¹⁹

Kiefer prefiere aquí una pintura con colores puros, como el blanco de titanio, el negro de carbón, el negro de manganeso y de marte, el rojo de cadmio con laca sintética, ultramar artificial y el verde, aplicados en relieve mezclando a veces los colores directamente sobre la tela, pero también hay borradores muy finos como veladuras. Para acentuar la sugestión casi escultórica, también contribuye el abundante empleo de injertos de materiales varios, como láminas y cintas de plomo (fijadas a la superficie solo mediante puntos metálicos y gotas de silicona gris),

18 En esa misma entrevista (véase nota 6), el artista afirma tener un archivo personal para los materiales de las propias composiciones, como cenizas, tierras, arena y plantas que fueron recogidas directamente del terreno que rodea al propio laboratorio. Otros materiales han sido recolectados durante los años en sus viajes, pero todos es, siempre, rigurosamente catalogado de manera tal de mantener un registro.

19 Efectivamente, es muy difícil determinar, en obras semejantes, la estratigrafía exacta de los materiales que componen el estrato pictórico, precisamente porque el artista superpuso numerosas capas de manera no uniforme y discontinua.

cintas adhesivas de papel y materiales vegetales de combustión, lagunas intencionales, siempre realizadas con fuego, colmadas en el frente de piezas adicionales de tela o láminas de plomo. Sobre la superficie de los colores, en las zonas limítrofes con las quemaduras, se encuentran bolitas difusas, generadas por los gases producidos por el calor, y con ennegrecimientos superficiales típicos de la combustión.²⁰

Las hojas de plomo²¹ utilizadas para revestir la parte superior y el margen inferior de las obras están enteramente pintados con un efecto *dripping* con colores al óleo y acrílicos, con *matices* que van del gris claro al negro y embellecidos por borradores de gomalaca. Las líneas rectas de las constelaciones²² y las tiras alfanuméricas están trazadas con estuco sintético blanco. Sobre la superficie entera no se encontró un estrato de protección superficial.²³ En obras así articuladas, también la constatación del estado de conservación no es ciertamente simple e inmediata. Del mismo modo resulta difícil establecer cada una de las causas de la degradación. Los espesores más altos del empaste pictórico presentan agrietamientos, probablemente formados durante el transcurso de la obra o durante las primerísimas fases de secado de esta y de los materiales al aire libre. También el notable peso de los estratos pudo haber acentuado la condición de inestabilidad o fragilidad de los elementos, acelerando el desarrollo de la degradación, una vez que se desencadenó.

Sobre ambas obras se encontró un estrato consistente de partículas atmosféricas, particularmente cohesionado en las zonas mayormente rugosas de la materia pictórica y presente en todos los elementos protuberantes, que pueden desencadenar peligrosos procesos degenerativos. Otro problema de conservación está representado por las quemaduras tanto de la tela del soporte como de los estratos pictóricos: sobre toda el área perimetral de las zonas carbonizadas, las fibras de la

20 El artista considera la quemadura como un dato significativo en la investigación alquímica del uso de los materiales heterogéneos: "Always construction and deconstruction together... I use fire, I burn the surface of the painting... I don't illustrate at all, I create history, I do history, history is my mud... to work with and to give form" (Kiefer. "Interview", 2009, en www.whitecube.com/artists/kiefer/video/14/).

21 Las láminas son materiales de recuperación provenientes, probablemente, de la cobertura de la Catedral de Colonia luego de la reestructuración. El espesor medio mide 0,5 mm.

22 Es posible hipotetizar que las líneas rectas de las constelaciones fueron realizadas con un empaste de color distribuido con un hilo tenso, que luego fue extraído durante el secado del mismo color.

23 En semejantes obras nos alejamos mucho del concepto tradicional de barnizado final; como terminaciones, el artista utiliza, en lugar del barniz, otros materiales, aplicados de manera no uniforme sobre la superficie, que pierden su función protectora y adquieren únicamente un valor estético. Esta elección estaría alineada con la poética de Kiefer que, prefiriendo superficies corrugadas y opacas, desea otorgarles a las propias obras los valores estéticos del envejecimiento aplicando, de manera irregular y heterogénea, terminaciones de gomalaca o exponiendo los propios trabajos a los agentes atmosféricos durante largos períodos.

tela tienden a pulverizarse y ya no pueden brindar el sostén necesario a los estratos adyacentes.

Sobre ambas obras hay faltantes de tela que, probablemente, se originaron durante el proceso creativo, que el artista decidió colmar insertando por el reverso soportes de papel, luego pintados con el cromatismo gris que caracteriza la instalación. Otras intervenciones fueron, sin embargo, llevadas a cabo para “reparar” incidentes ocurridos durante la fase de transporte o montaje de la obra en el Cortijo Terrarossa, como es el caso de la pintura *Horologium*; las fotos del Archivo Gori documentan una intervención de recuperación de un corte profundo sobre el margen izquierdo, llevado a cabo con una pequeña hoja de plomo utilizada como soporte y sujeta a la tela con silicona por el asistente de Kiefer, bajo la supervisión del artista, presente durante todas las operaciones de preparación.

Mayores problemas de degradación se encontraron en las hojas de plomo que provienen de material de reutilización: el soporte no resulta preparado ni tampoco parece haber experimentado tratamiento superficial alguno, apto para recibir y crear uniones estables con la película pictórica, con los consecuentes desprendimiento y pérdida parcial de esta última, dejando así a la vista la superficie metálica que aparece blanda por estar afectada por una pátina cristalina puntiforme y heterogénea, particularmente visible allí donde la materia pictórica parece haberse caído hace ya un tiempo. La misma alteración es visible en el reverso de los fragmentos de color, caídos y recuperados a los pies de la obra: en la estratigrafía se nota la presencia de cristales blancuzcos que, luego del análisis, resultaron ser carbonato básico de plomo, probablemente producidos por la corrosión de la hoja de plomo.²⁴

Incluso a sabiendas de que la degradación de la materia pictórica entra a formar parte del proceso creativo de Kiefer, también es cierto que muchos de los desprendimientos de película de las hojas de plomo se verificaron en el espacio actual de exposición: son una prueba de esto los fragmentos presentes en la base de las obras en el piso al momento de nuestra llegada al Cortijo Terrarossa.²⁵ Sobre la base de lo que surgió en la fase de estudio preliminar, se puso a punto un plan de intervención,

24 Para este propósito, véanse los análisis efectuados por el Laboratorio Científico del OPD en *op. cit.*, pp. 104-107.

25 La falta de climatización de los ambientes y la distinta ductibilidad del plomo y de los materiales superpuestos pueden, además, ser partícipes de esa degradación. Se considerará también, con atención, la diferencia de gradualidad térmica entre el piso y el bajotecho para evaluar cuánto pueden incidir sobre las láminas de plomo ciertas oscilaciones. Soluciones dirigidas podrían ser: la creación de una brújula en el lugar de la actual puerta de ingreso, una intervención de aislamiento térmico del techo y una instalación de acondicionamiento adecuado.



Figura 6. Anselm Kiefer, *Eridanus* particular de la lámina de plomo, resaltan las lagunas y los levantamientos pictóricos.

habida cuenta de la compleja y peculiar “materialidad” de estas obras que, lamentablemente, no les garantiza una buena durabilidad en el tiempo.

Además de un cuidadoso diagnóstico, acompañado por la evaluación de las condiciones climáticas ambientales, ya que las pinturas muestran graves problemáticas de desprendimiento de la policromía esparcida directamente sobre las hojas de plomo, será necesario efectuar una primera intervención localizada de consolidación del color. Con los test de limpieza será posible identificar el tipo de acción adecuada para la remoción del depósito atmosférico superficial más o menos cohesionado, con particular atención a la conservación de cuánto agregó el artista o por el proceso de adaptación natural de los materiales, por ejemplo depósitos de humos de combustión que patinaron muchos tintes, veladuras de color de terminaciones y zonas tratadas con gomalaca, pero también tierras y polvos del terreno.

Sobre superficies caracterizadas por una “polimaterialidad” tan extrema, la elección del medio y, sobre todo, del método de aplicación, prevé una variada gama de elecciones que tener en cuenta de vez en cuando, según la conformación de la materia pictórica: el uso de microaspiradoras, utilizadas a menudo en textiles; métodos a seco, como las esponjas idóneas; medios acuosos en forma libre y/o gelificada, como los geles rígidos;²⁶ emulsiones *water in oil* y/o *oil in water*, pero también emul-

26 Los geles rígidos son polisacáridos extraídos de algas rojas, ya conocidos por los japoneses; muy utilizados en la restauración de papel, hoy son usados con frecuencia en la restauración de

siones con solventes orgánicos; nanosolventes; geles químicos de última generación, de liberación contenida y que se adaptan muy bien a las superficies irregulares.²⁷

La utilización de cada uno de estos métodos puede tener ciertas contraindicaciones, según la morfología y las características del material sobre el que se interviene: por esto, la intervención deberá ser preventiva, selectiva y gradualmente. También la elección del adhesivo deberá ser evaluada, cada vez, según la zona que se intervenga, los espesores materiales y las peculiaridades de la degradación. Muchas son teóricamente las resinas que deben tenerse en cuenta para resolver este problema:²⁸ en la elección será necesario tener presente, además del factor de la elasticidad, necesario para la readhesión del color en las hojas de plomo, también la buena resistencia a la degradación fotoquímica por la exposición a la luz, como también deberán considerarse prioritarios los índices de refracción de los materiales adhesivos, dado que se interactúa con superficies pictóricas que alternan materiales tanto lúcidos como opacos.²⁹

Si, en acuerdo con el artista y el propietario, se decidiera reintegrar las pérdidas de policromía en las hojas de plomo, sería oportuno

otros materiales como estucos o pinturas. Con los geles rígidos pueden llevarse a cabo "en fase gel" tratamientos de limpieza superficial, intervenciones estructurales, estabilización química y desacidificación, con eficacia del todo comparable con los tratamientos por inmersión, respecto de las características originales de los soportes. El gelano se usa en soluciones acuosas sobre soportes porosos muy delicados como el papel: a diferencia del agar agar, es completamente transparente y permite además obtener geles muy compactos y viscoelásticos, de alta resistencia, homogéneos y estables frente a las altas temperaturas y en un amplio intervalo de pH (3-13); es además compatible con sales, quelantes, soluciones tampón y enzimas. De este modo, pueden gelificarse con gelano múltiples soluciones acuosas. Ver M. Bicchieri *et al.* Tireni. "The Indian drawings of the poet Cesare Pascarella: non-destructive analyses and conservation treatments", *Annal Bioanal Chem* 402, 2012, pp. 1517-1528.

27 Son geles realizados por la Universidad de Florencia (prof. Baglioni e Giorgi): los geles *extra dry*, más rígidos, ya se utilizan, mientras que otros, más dúctiles, están en proceso de experimentación.

28 Paraloid B72, Calaton, PVA, Micral, Beva371, Beva D-8-S, Regalrez 1094 (la Regalrez 1094 resulta resistente a la degradación fotooxidativa y a los consecuentes fenómenos de depolimerización), Akeogard CO, Fluoline HY, Fluoline A y Nanorestore; Acril ME (una microemulsión acrílica con pH 8, con partículas de casi 50 nanómetros (la mitad de las emulsiones normales) de gran penetración, de resistencia excepcional al amarillamiento, pero que tiende a reticular y a perder reversibilidad, si es sometido a irradiación UV. Se utiliza sobre todo como aditivo en los materiales de la construcción (ver L. Borgioli, M. Camaiti y L. Rosi. *Comportamento all'irraggiamento UV di nuovi formulati polimerici per il restauro*, VI Congresso Annuale IGIC, Spoleto, 2008). El Beva D8-S es una dispersión acuosa de etilvinilacetato, ideado por Gustav Berger; se caracteriza por su buena flexibilidad y velocidad de solidificación. Debido al alto porcentaje de resinas contenidas en él, luego de un envejecimiento prolongado, su reversibilidad aumenta, haciéndose soluble en alcohol y en *white spirit* y se remueve perfectamente de los materiales porosos, sin dejar residuos. Se utiliza en los forrados, sellados y *strip-lining* (ver G. A. Berger y W. H. Russell, *Conservation of paintings: research and innovation*. Cap. XII – special projects. London, 2000, pp. 217-243).

29 Los polímeros sintéticos (polivinilacetato, poliacrilatos) tienen índices de refracción muy bajos (1,5 en comparación con 133 de los barnices tradicionales).

limitar la intervención solo a las zonas en el que es más evidente la caída y, eventualmente, utilizar la misma marca comercial de pigmentos. Para la reintegración de las caídas de color de relevante espesor puede proponerse tanto la utilización de estucos sintéticos como materiales análogos a los usados por Kiefer, como la silicona unida a la ceniza. También el movimiento y el descuelgue de la pared de obras de grandes dimensiones y peso puede representar un factor de riesgo y, por lo tanto, siempre es indispensable evaluar si es posible efectuar la restauración con la obra *in situ*.³⁰

El *Gran Legno*, de Alberto Burri

Otro trabajo que le interesó al OPD fue el *Gran Legno* de Alberto Burri (1958),³¹ de la colección Gori en Celle (Pistoia). El pedido de asesoramiento para verificar el estado de conservación antes de la manipulación propició un análisis profundo de la técnica de construcción de esta creación artística relevante y, después, de la intervención de restauración dirigida. El *Gran Legno* (159,5 x 257,5 x 4,5 cm) está constituido por un conjunto polimaterial de materiales simples y pobres, pero de innegable impacto emotivo. El material prevalente obviamente es madera, que constituye tanto la parte estructural como la estética, pero es también una combinación de materiales diversos, como tela de algodón, cola vinílica y grapas metálicas.

El marco, constituido por la superposición de elementos verticales y horizontales de abeto crudo sobre los que se encolaron pedazos de algodón blanco y en tinte negro,³² constituye la estructura portante la obra, un plano de apoyo sobre el que Burri dispuso y fijó veintiséis pedazos de láminas de madera, un “cortado rayado” de distintas especies leñosas como nogal, castaño, caoba y cerezo. La naturaleza de la madera, la variedad de los colores y de los sfumados de las especies leñosas empleadas son elementos fundamentales de la obra: a través de ellos, Burri construyó la pintura conjugando la investigación sobre el color con la investigación sobre la materia, con pasajes de luces, sombras y vibraciones, si bien lentas, en continuo devenir.

30 Una investigación también del reverso de la obra es aconsejable, para un cuadro conservativo más completo y orgánico.

31 La obra fue restaurada en la Fattoria di Celle, por Oriana Sartiani y Andrea Santacesaria, en febrero de 2012.

32 En el reverso, sobre los pedazos de tela blanca, están trazadas en rojo las inscripciones del título “GRANDE LEGNO M 58”, y en negro, la firma del artista “Burri 58” y una flecha vertical que indica “ALTO”.



Figura 7. Alberto Burri, Colección Gori, Fattoria di Celle (PT), *Gran Legno*, 1958, con luz directa.



Figura 8. Alberto Burri, Colección Gori, Fattoria di Celle (PT), *Gran Legno*, 1958, con luz rasante se observan los distintos planos sobre los que se articulan las láminas de madera, las combustiones y los goteos de vinavil.

Las láminas de madera fueron cortadas o truncadas y superpuestas unas con otras, tanto en horizontal como en vertical, para cubrir casi la totalidad del área rectangular del marco de base, dejando a la vista solo muy pocos espacios de la tela subyacente. Sobre la superficie de las láminas de dimensiones y espesores variables,³³ que ya en el momento de la creación artística presentaban, probablemente, evidentes deformaciones superficiales y ondulaciones, el artista esparció cola vinílica de manera irregular, como atestiguan los numerosos goteos. La cola fue utilizada también para reforzar ciertos engarces que se formaron durante la realización de la obra.

En cinco áreas bien definidas, Burri realizó una combustión superficial de la madera junto con el pegamento, elemento este también del proceso creativo, con la consecuente rotura de la materia y la formación de grupos protuberantes de cola, respecto del plano horizontal ideal. También en este caso, la documentación que poseía el coleccionista permitió una comparación de las condiciones de los puntos aparentemente más críticos (zonas combustionadas, fisuradas y en su mayoría deformadas,

³³ El espesor medio de las láminas es de casi 0,5 mm; muchas de ellas son de material reciclado.



Figura 9. Alberto Burri, *Gran Legno*, particular de una fragilidad de una lámina de madera.

su creación, pero que no sufrió modificaciones o empeoramientos evidentes en el tiempo, sino solo sobre algunos elementos más delgados surcados por microfisuras, con sus consecuentes pequeños fragmentos de madera, con limitados puntos de anclaje y, por lo tanto, con riesgo



Figura 10. Burri, *Gran Legno*, la luz rasante pone en evidencia la gran cantidad de polvillo atmosférico que se había depositado sobre la superficie articulada de la obra.

desprendimientos y levantamientos del enchapado), que se remontan a un período precedente a la adquisición por parte de la Colección y las efectuadas en el momento del control.

El resultado de las observaciones llevó a evidenciar una fragilidad general intrínseca, que la obra poseía desde el momento de ser instalados. Sobre una materia semejantemente articulada y vibrante, el polvo que se depositó con el tiempo, sobre todo en las concavidades y en las convexidades, había aplanado la superficie y agregado un tono blancuzco y uniformemente opaco, totalmente extraño a la búsqueda pictórica de Burri, también formada por zonas más lúcidas y otras más *matt*: se efectuó, por lo tanto, la remoción del depósito atmosférico con microaspiración,

con pinceles de distintas suavidades y con *dry cleaning*, o bien esponjas y gomas de distinta composición, prestando mucha atención a los riesgos potenciales de pulimiento o abrasión de los varios materiales que componen la obra.

El siguiente pasaje tuvo que ver con el aseguramiento de los elementos leñosos más frágiles y que corrían riesgo de caerse, con la inserción de delgadas tiras de tejido sintético Origam de color similar a la madera, tratadas con un film liviano de Plexisol P 550 y aplicadas por puntos de adhesión sobre el reverso de las láminas de madera. Se utilizaron, entonces, materiales elásticos de soporte, que permiten los movimientos naturales de la madera, con adhesivos reversibles y contenidos en cantidades tales que no alteran cromáticamente la materia leñosa. Como intervención se propuso crear las condiciones para una duración y una conservación estable de ciertos elementos leñosos que constituyen la obra sin alterar esa noción de materia, en este caso libre para moverse, que está en la base del trabajo de Burri.³⁴

El *Memoriale Italiano* de Auschwitz



Figura 11. Pupino Samonà, *Memoriale degli italiani ad Auschwitz*, uno de los dos túneles compuesto por espirales de tela pintada.

Un proyecto que es muy querido por el OPD, y que actualmente sigue en curso, tiene que ver con la restauración y la futura recolocación en Florencia del *Memoriale in onore degli italiani caduti nei campi di sterminio nazisti* (“Memorial en honor de los italianos caídos en los campos de exterminio nazis”), una instalación artís-

tica de grandes dimensiones que se encontraba dentro del Bloque 21, en el campo de concentración de Auschwitz Birkenau.

³⁴ Se recomendó gran cautela en la manipulación de la obra, de manera de preservarla de sacudidas y vibraciones que pueden acelerar la degradación de algunos materiales de madera, aunque hayan sido reforzados luego de la restauración; obvia una atención particular a los cambios de los valores termoigrométricos.

La importancia artístico-cultural de esta obra, para Italia, es conocida. En los años noventa del siglo pasado, con el cambio de la dirección del museo del campo de concentración de Auschwitz, se impuso una nueva línea de carácter documental pedagógico para los memoriales de todas las naciones dentro del campo. Desde el comienzo, el italiano resultó no idóneo para las nuevas reglas, dada su peculiaridad de instalación artística. Siguieron veinte años de enfrentamientos y debates muy encendidos, que concluyeron en 2015, con la especificación de un lugar en Italia en el que emplazar el *Memorial* y salvarlo de una destrucción segura.

Luego de largas investigaciones, fue elegida la ciudad de Florencia como lugar para la recolocación, en el centro de exposición contemporánea denominado EX3. El complejo proyecto de desmontaje de la obra y el transporte hacia Florencia fue realizado en el invierno de 2016, bajo la dirección del ISCR de Roma.³⁵ Estará a cargo del Opificio delle Pietre Dure, en cambio, la recolocación de la obra, con el desarrollo de un proyecto piloto de intervención de restauración, que especifique un método para aplicar a toda la instalación.³⁶

La idea de realizar un *Memorial* de la deportación italiana dentro del campo de concentración nace en los años setenta, con la Asociación Nacional de los Ex Deportados (ANED). Se trata de una instalación coral, extremadamente movilizadora y sugestiva, cuyo proyecto se realiza en 1979, mientras que su inauguración fue en 1980.

La idea de un túnel compuesto por espirales de telas pintadas, que debían envolver como una pesadilla al visitante, es del arquitecto Ludovico Belgiojoso, cofundador del estudio BPPR, uno de los más importantes estudios de arquitectura del 900 italiano. Él mismo había sido deportado durante la Segunda Guerra Mundial al campo de concentración de Mauthausen por motivos políticos. La parte artística fue hecha por el artista Pupino Samonà, de origen siciliano, pero con formación romana. La narración figurativa sigue la tendencia narrativa de un texto escrito a propósito por Primo Levi.

La parte ejecutiva fue realizada por la empresa milanesa de Giordano Quattri, mientras que la dirección general de la instalación está a cargo del director italiano Nelo Risi. La instalación se compone de una serie de 23 telas, montadas sobre una estructura de tubos de hierro, curvados de manera tal de crear un espiral, dentro del que se caminaba gracias a

35 La proyección y la dirección del desmontaje estuvieron a cargo de Gisella Capponi y Giorgio Sobrà, junto a los restauradores Paola Iazurlo y Paolo Scarpitti del ISCR Roma; las operaciones de desmontaje fueron realizadas por la empresa C.B.C de Roma.

36 Debido al gran interés y a las temáticas que hay que enfrentar, se le encargó una tesis a la estudiante de 5° año de la Escuela del Opificio, Elisa Millacci, que tendrá que ver con el estudio de la obra, tanto histórico como material de una de las 23 telas pintadas que componen todo el *Memorial*, con la dirección de Marco Ciatti y Oriana Sartiani.

una pasarela de madera levantada del piso unos treinta centímetros. El camino dentro del túnel comienza con las imágenes pintadas que cuentan el nacimiento del fascismo italiano que conducirá al nazi-fascismo, a las leyes raciales, al estallido de la Segunda Guerra Mundial, para luego concluir con el final de la guerra y la tan esperada liberación. El visitante está constantemente acompañado por las imágenes y, seguramente, la sensación que los autores querían crear en el espectador era la de un túnel sin posibilidad de fuga y la de un camino para recorrer con distintos resultados hasta el fin. El dramático viaje está acompañado por la composición musical de Luigi Nono, titulado *Recuerda lo que te han hecho en Auschwitz*, de 1966, y por luces proyectadas desde abajo que

iluminan la parte alta de las láminas.

Para cada segmento de espiral se utilizaron telas de tejido de algodón de espesor grueso, cada una compuesta por tres láminas, durante un largo total de 10,50



Figura. 12. Pupino Samonà, *Memoriale degli italiani ad Auschwitz*, porción grande de la tela número 17, actualmente en restauración en el OPD.

metros. El tensado a la estructura metálica se obtiene a través de cuerdas elásticas insertas en anillos metálicos, presentes a lo largo de los bordes de las telas. Las imágenes están pintadas rápidamente, sobre la base de un dibujo hecho con pastel negro, cuya marca está a la vista. Los colores (tal vez acrílicos, pero actualmente aún en fase de estudio) se aplican tanto con aerógrafo como esparcidos con pincel muy seco; también hay escritos con marcador y signos con pastel pintado. Los colores dominantes son el rojo de los opositores al régimen, el amarillo de los judíos y el negro de los fascistas. Luego del tensado sobre la estructura espiralada, las telas presentan una serie de deformaciones muy evidentes, originadas desde el inicio de su puesta en obra.

Las investigaciones diagnósticas llevadas a cabo sobre una de las 23 telas, efectuadas por el Laboratorio Científico del OPD, están en fase de cumplimiento, al igual que las pruebas de limpieza, a cargo del Sector Pintura, y en breve podremos definir el proyecto de restauración completo. Las dificultades de esta restauración son muchas



Figura. 13. Pupino Samonà, *Memoriale degli italiani ad Auschwitz*, particular de una extremidad de la tela 17 con depósitos atmosféricos pesados y derramamientos causados por filtraciones de agua.

y no solo se las debemos imputar a las dimensiones imponentes de la instalación que, por otra parte, impone la utilización de espacios amplios para la manipulación. La modalidad del futuro retensado de las telas a la estructura metálica será uno de los puntos focales de todo el proyecto, tanto de tesis como de restauración, así como la limpieza de la superficie pintada, que verá la utilización diferenciada entre área y área pictórica, de geles rígidos, geles químicos y métodos semi húmedos con esponjas y paños de microfibra.

La recolocación de la instalación en la nueva sede expositiva requiere nuevamente la participación coral de arquitectos y estudiosos, en el intento de crear un espacio dentro del EX3, que pueda reproducir el del Bloque 21 en Auschwitz, bien conscientes de que la conformación del espacio es muy importante ya que toda la preparación fue creada para adaptarse a él, en un contexto cargado de significados que no podrá, sin embargo, recrearse.

Los materiales de papel

Entre las problemáticas que en este momento algunos sectores del Instituto están enfrentando, seguramente una de las más urgentes es la conservación del papel, provenientes más que de museos, de archivos técnicos y fotográficos, industrias, teatros, casas de moda y fundaciones. El caso de los patrimonios teatrales es ejemplificador: solo la Scala de Milán contaba, en 1987, con más de 13.000 piezas entre bocetos, figuritas, escenas y telas, sin tener en cuenta el vestuario. Son colecciones muy ricas, a menudo constituidas por obras de artistas de entre los más representativos del siglo XX, cuyos estándares de conservación no fueron definidos nunca específicamente.

Los bocetos y las figuritas, por ejemplo, son dibujos funcionales que sirven como instrumento de trabajo para la creación de escenas, fondos, estudios por objetos, con particularidades y características técnicas bien evidentes: hojas conformadas, cortadas, con fragmentos de telas y otro material aplicados al papel, para indicarle a los sastres cómo proceder. Las técnicas son muy diversas: témperas, acuarelas, óleos, pinceles, pasteles y biromes sobre papeles pintados, papeles lúcidos, cartones de madera, *collages* y fotocopias retocadas y pintadas. El OPD hace poco completó la restauración de más de 300 bocetos y figuritas de Mino Maccari, fechados desde 1960 a 1970, del Teatro del Mayo Musical Florentino, constituidos por *collages*, dibujos cortados y conformados por los instrumentos, objetos de escena y escenas arquitectónicas.

En casos semejantes, es decir, con un número elevado de pedazos muy diferentes entre ellos, la impostación metodológica es la de programar no tanto la simple intervención, sino más bien un proyecto de

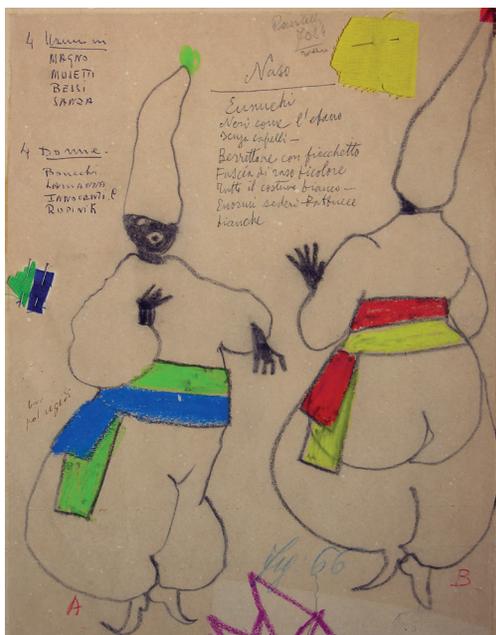


Figura 14. Mino Maccari, *Il Naso* de D. Sciostakovic. 1964. *Uomini (due studi)*. Boceto. Carbonilla y pastel a la cera sobre papel beige pegado a un cartoncito. Son notorias las muestras de telas engrapadas al papel.

(manufacturas, fábricas, establecimientos e industrias y estudios de arquitectura). Son papeles conservados enrollados, doblados y, por des-



Figura 15. Mino Maccari, *Il Naso* de D. Sciostakovic. 1964. *Atto I, Quadro II*. Acuarela y pastel a la cera sobre papel. El reverso antes de la restauración, manchado por residuos de cintas adhesivas.

restauración y de conservación más amplio, que permita arreglar las obras de manera correcta e idónea para la consulta eventual y exposición de los pedazos, protegiéndolos sobre todo de los factores de degradación externa. Otro gran problema está constituido por la degradación de los papeles modernos, sobre todo de los transparentes, muy utilizados a partir del siglo XIX. Se trata de un material caduco, difícil de conservar, presente sobre todo en los archivos industriales de los siglos XIX y XX

(manufacturas, fábricas, establecimientos e industrias y estudios de arquitectura). Son papeles conservados enrollados, doblados y, por desgracia, muy manipulados, porque siempre fueron considerados medios de trabajo. Por ahora, a la espera de que se encuentren buenos sistemas de restauración, podemos mejorar los métodos de almacenamiento y llevar a cabo intervenciones de aseguración y de restauración de manera de frenar la degradación.

Desde hace algunos años a esta parte, los restauradores de materiales de papel deben enfrentar un nuevo problema: la remoción de las cintas adhesivas de obras antiguas y modernas. Los daños causados por *scotch*, *magic tape*, *pressure sensitive tape* (manchas, deformaciones, amarillamientos) son enormes e involucran mucho de nuestro patrimonio gráfico. Recientemente, los investigadores experimentaron, con buenos resultados, nuevos métodos para la remoción de las cintas adhesivas también sobre tramos en birome y marcadores, con organogel con base de polimetilmetacrilato en dietilcarbonato (DEC), un sistema innovador constituido por un gel y un solvente no tóxico. El método fue probado sobre algunos dibujos de Federico Fellini, de la Cineteca de Rimini, desfigurados por manchas de *scotch*: el gel removió por completo el *backing* y permitió atenuar las evidentes manchas amarillas presentes en el papel y sobre los trazados gráficos. Estos son algunos de los casos de estudio y de las problemáticas que los varios sectores del OPD están enfrentando.

Podemos concluir, con la reflexión, que hoy se siente la exigencia de intervenir menos y de manera selectiva, insistiendo mayormente en el concepto de conservación preventiva o programada, también a la espera de que los estudiosos, sobre todo los expertos científicos, den respuestas ciertas acerca del comportamiento y sobre las características químico-físicas de los materiales que cambiaron y que aún cambian rápidamente y sobre la validez de los tratamientos adoptados.



Figura 16. Federico Fellini, *Anniversario*. Dibujo con pasteles y marcadores sobre papel.

Gottschaller, Pia (2017). "Linking Neuroscience To A Psychophysical Test On Line Perception And To The Use Of Self-Adhesive Tape In Contemporary Painting", *TAREA*, 4 (4), pp. 34-58.

ABSTRACT

The first part of this essay discusses recent neurobiological discoveries in the realm of line and color perception as they manifest as reactions of our visual brains to stimuli in visual art. It subsequently explains the design and findings of a psychophysical test, which was conducted with the aim of gaining insight into whether so-called experts and non-experts are equally capable of distinguishing straight lines in paintings, created freehand or with the use of self-adhesive tape. The second part of the essay focuses on the particularly creative adaptations of self-adhesive tape in the work of select contemporary painters: Ed Ruscha, Michael Craig-Martin, Tim Eitel, Magnus Plessen, Silvia Plimack Mangold, Mel Bochner, Ben Johnson, Cipriano Martínez, Bernard Frize, and David Reed.

Key words: *Neuroscience; psychophysical test; self-adhesive tape; contemporary painting.*

RESUMEN

La primera parte de este ensayo discute descubrimientos neurobiológicos recientes en el ámbito de la percepción de la línea y el color a medida que se manifiestan como reacciones de nuestro cerebro visual ante estímulos del arte visual. Subsecuentemente, explica el diseño y los hallazgos de un test psicofísico, que se llevó a cabo con el objetivo de obtener conocimiento sobre si aquellos denominados expertos y no expertos son igualmente capaces de distinguir líneas rectas en pinturas, creadas a mano o con el uso de cinta adhesiva. La segunda parte del ensayo se concentra en las adaptaciones particularmente creativas de la cinta adhesiva en el trabajo de algunos pintores contemporáneos selectos: Ed Ruscha, Michael Craig-Martin, Tim Eitel, Magnus Plessen, Silvia Plimack Mangold, Mel Bochner, Ben Johnson, Cipriano Martínez, Bernard Frize y David Reed.

Palabras clave: *Neurociencia; test psicofísico, cinta auto adhesiva, pintura contemporánea.*

Fecha de recepción: 21 de marzo de 2017

Fecha de aprobación: 3 de abril de 2017

Linking Neuroscience To A Psychophysical Test On Line Perception And To The Use Of Self-Adhesive Tape In Contemporary Painting

Pia Gottschaller¹

INTRODUCTION

The research discussed in this essay began with a Caroline Villers Research Fellowship in Technical Art History at the Courtauld Institute of Art, London, in 2012, and the initial focus was on the techniques and tools that Western artists used in the twentieth century for painting the straight edges and borders of abstract forms. The wide range of techniques observed includes the application of paint freehand, with a brush, the use of aids and tools such as straightedges and ruling pens, and, since the invention of pressure-sensitive tape in the US in the mid-1930s, self-adhesive tape. My research subsequently extended to include works of modern Latin American painters, and two recently completed publications discuss the results of the first portion of my research, on works by European and North American artists, whilst the second one focuses on Argentine, Uruguayan, and

¹ Getty Conservation Institute.

Brazilian Concrete and Neo-Concrete painters.² This third essay aims to complement and expand on these previous deliberations on the artists' motivations for preferring one method over another, as well as on how their choices affect our perception of works. It is hence divided into two sections: Firstly, a discussion of what neuroscience teaches us about vision, and, in particular, what the psychophysical test I conducted can tell us about our surprisingly exact perception of lines, edges, and borders in paintings. The second part describes the use of the most recent addition to the painter's toolbox for making precise lines, self-adhesive tape, as used and adapted by a number of contemporary artists in particularly creative ways.

The passion with which abstract artists engaged and still engage in discussions about the aesthetic effects created by self-adhesive tape is remarkable and indicates the importance of seemingly negligible details of technique and process. The old adage applies: The simpler something looks, the more difficult it probably was to make it. Once abstract artists in the early twentieth century had reduced the compositional elements to essentially color and geometric form, the specific transition between colored fields—whether wavy, blurry, gradual, or sharp—conveyed either a more crafts-based, handmade quality, achieved by using a brush freehand, or a more industrial, machine-made appearance of a work, as it results from the use of a ruler, ruling pen or tape. Which of these approaches abstract artists embraced depended initially, in the period before World War II, on whether they considered their artworks agents of spiritual cognition, as did Wassily Kandinsky, or agents of social transformation, as did Aleksandr Rodchenko. After tape became more widely, commercially available in the late 1940s, influential artists such as Piet Mondrian and Barnett Newman



Figure 1. Discarded bits of tape on a fuse box in Magnus Plessen's studio in Berlin, 2012. Photo by the author, courtesy of the artist.

2 P. Gottschaller. "From Ruler to Tape: Stops and Starts in the History of Painted Abstraction", *Getty Research Journal* 10, The University of Chicago Press, Chicago 2018 (accepted); and P. Gottschaller. "Making Concrete Art", in P. Gottschaller and A. Le Blanc: *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*, eds. P. Gottschaller, A. Le Blanc, Z. Gilbert, T. Learner, A. Perchuk, exh. cat. J. Paul Getty Trust Publications, Los Angeles, 2017, pp. 25-59.

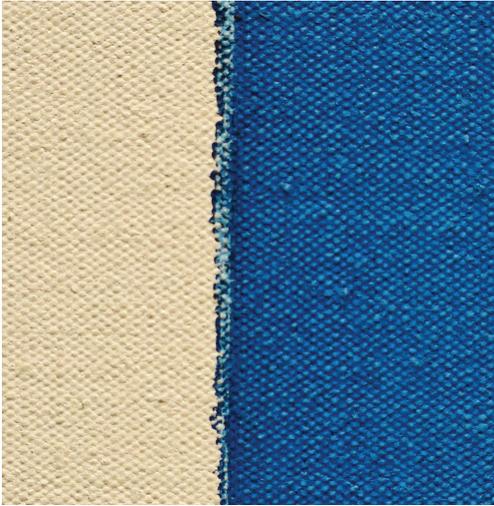


Figure 2. Detail of Barnett Newman, *Shimmer Bright*, 1968, oil on canvas, 182.9 x 214 cm, left hand edge of painting with blue paint bleed. Photo by the author.

incorporated it into their repertoire, yet in fundamentally differing ways. Mondrian never used tape for actually painting his black and colored bands—he used a straightedge to do that; tape was strictly limited to helping him work out the placement of compositional elements. Newman, however, developed such a mastery of controlled tape applications, with effects ranging from razor-sharp ridges to provoked paint bleed, that he effectively voided the dichotomy of earlier ideological debates. Since then, artists have not necessarily felt the same need to defend their use of tape—they no longer worry that it indicates a lack of manual skills. Rather, the use of tape can be attributed to the artists' aim to convey a determined aesthetic that could not be achieved with different means.

The specific qualities of a taped line

Before discussing specific examples of works, clarification is needed on how a line painted freehand can be visually distinguished from one painted with the help of tape. Sometimes the differences are so subtle that only examination with a high-powered microscope can lead to a decision. In very basic terms, however, the main difference lies in their topography, in the specific way that paint sits on top of a surface. Taping will usually lead to the creation of small, sharp ridges of paint: as the artist brushes against the edge of a length of tape, the material flow is abruptly stopped there and paint collects at this edge. More light will be reflected off at this slightly higher level, throwing the ridge into relief.

A second criterion for distinction is the “unnatural” straightness of a taped ridge: generally speaking, a human hand alone is unable to keep balanced and steady enough to produce the same perfection. A notable



Figure 3. Detail of Biggs and Collings, *Numbered*, 2014, oil on canvas, 127 x 127 cm, with sharp ridges from taping along all edges of the elements. Photo by the author.

exception was Josef Albers, who executed the edges of the squares and rectangles in his oil paintings with nothing but a palette knife. The way Albers manipulated wet paint through highly controlled pressure on the flat metal blade, with the steadiest of hands, to accumulate at the edge as a slightly rounded bead can appear deceptively similar to a taped ridge.

A taped line can also be distinguished from a line painted with a ruler, set square, or cardboard edge: the resistance of these hard edges against a loaded brush also creates a ridge, but it tends to be not quite as sharp, nor ribbed from the texture of the crimped paper carrier, nor as high. The use of a ruling pen—popular with architects, engineers, and graphic designers for drafting until computers came into use—can lead to a similar effect: an artist might paint a single line or two parallel lines with the ruling pen, dilute paint, and a ruler, sometimes followed by filling in the spaces in between lines with more paint of the same color. Often the edges of such peripheral lines can still be discerned: a ruled line would look semicircular in cross section, like a soft mound without any sharp ridges. The pointed metal tips of the ruling pen also tend to leave two parallel lines of incisions in the softer paint layer or ground underneath.

Other indications of tape use can be tiny paint losses along the edge, caused by pulling up the tape at too steep an angle, or too late in the drying process. Another telltale sign is so-called paint bleed, or seepage caused by capillary action: the wet paint either gets squashed underneath the tape, or it dries in the form of “spider legs” when there is electrostatic tension between the tape and surface. In both cases, most of the paint is driven into the interstices of the canvas.

For an artist like Ed Ruscha, tape use presents additional challenges: “There are countless brands of masking tape—once I find a good one (does not leave residue, adhesive is good all the way to the edges so it won’t leak) then they find a way to make it cheaper—then I have to find a newer, better one”.³ Ruscha has used both low-tack

³ Email correspondence between author and Mary Dean, E. Ruscha’s assistant, who relayed



Figure 4. Detail of Bridget Riley, *Prairie*, 2003/1971, acrylic on linen, two panels, 196.9 x 786.2 cm, with ruled orange and purple lines. Photo by the author.

clear tape and masking tape since about 1959-60, for painting in oil and acrylic architectural elements and letters, but “not in every instance”.⁴ Ruscha believes that tape achieves an effect “not possible in hand painting, but masking tape itself was never part of a finished work of art. It was always used to achieve certain desired effects only.” Nonetheless, Ruscha sees tape as “an indispensable tool in the making of art of almost any kind”,⁵ a sentiment echoed by many other contemporary artists.

Some neuroscientific fundamentals of line and color perception

The challenge that the consistent, radical reduction of the visual vocabulary of abstract art in the twentieth and twenty-first century still presents to many viewers raised the question whether everyone is equally capable of making the subtle distinctions between the painting techniques discussed above. Is this capability something that only art

the artist's responses, 26/03/2013.

4 Ibidem.

5 Ibidem.

professionals learn through visual experience and practice, or is it an innate capacity of everybody in equal measure?

The field of neuroaesthetics, a term coined by Semir Zeki, the most prominent representative of the field, provides some answers. Thanks to Zeki's groundbreaking research in neurobiology, techniques such as magnetoencephalography (MEG) have been applied to the study of how the visual brain functions in relationship to visual art. As a result of his work and that of other neurobiologists, the last 25 years have seen a considerable increase in our understanding of the mechanics of vision. Perhaps the most shocking and often still negated realization is that we do not see with our eyes, but with our brains. The mistaken belief that the eye is like a fancy camera that sends images to the entire visual system is called the "homunculus fallacy".⁶ Instead, the function of the visual system is to process light patterns into information that is useful to the organism.

Zeki argues that "artists are, in a sense, neurologists who unknowingly study the brain with techniques unique to them".⁷ We are for the most part unaware of the fundamental laws of vision, despite the fact that our understanding of the world is to a very large extent based on vision, which happens to be our most efficient mechanism for acquiring knowledge.⁸ In neurological terms, perceiving something means being conscious of something. Neuroscientist Antonio Damasio defined the process further: "Consciousness consists of constructing knowledge about two facts: that the organism is involved in relating to some object, and that the object in relation causes a change in the organism".⁹

The crucial nexus between art and the visual brain is that both are engaged in abstraction as a way of organizing knowledge. All art is an abstraction in the sense that artists abstract essentials from the particulars, and subsequently give form to their abstracted ideas. By the same token, the primordial function of the visual brain is "the acquisition of knowledge by registering the constant and essential characteristics of objects".¹⁰ If the visual brain were unable to prioritize certain kinds of knowledge, such as the constant features of objects and surfaces, it would be overwhelmed by superfluous information.

6 M. Livingstone. *Vision and Art. The Biology of Seeing*. New York, 2002, p. 24, Harry N. Abrams.

7 S. Zeki. "Artistic Creativity and the Brain", *Science* 293, 6 July 2001, p. 51.

8 S. Zeki. *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*. Oxford, 1999, p. 4. Oxford University Press.

9 A. Damasio. *The feeling of what happens. Body, emotion and the making of consciousness*. London 2000, p. 20. Constable and Company Limited.

10 S. Zeki. "Artistic Creativity and the Brain", *op. cit.*, p. 52.

The seat of the visual brain, the cerebral cortex, is divided into areas that are functionally specialized for the recognition of form, color, motion, depth, faces, and objects, among others. The processing of color, motion, and depth is much better understood than that of form. Research found that when we look at an object, we first perceive its color, 40 milliseconds before its form, and only 40 milliseconds later do we register any motion.¹¹ Perception is therefore a process that happens in time as well as in space.

The neural building blocks of form perception are orientation-selective cells. Cells in the primary visual cortex, V1, respond selectively to vertical and horizontal straight lines.¹² Other cells respond exclusively to oblique straight lines, whilst no cells have yet been discovered that focus on curves.¹³ All possible orientations are represented equally,¹⁴ and the cells respond to a particular orientation no matter what the contrast or color may be.¹⁵ The cells abstract for verticality, for example, without being concerned about what is vertical.¹⁶ Orientation-selective cells are probably the most commonly found cells in the visual brain, which leads Zeki to state that “given the importance that lines have assumed in much of modern and abstract painting, and given that lines constitute about the most basic visual stimulus with which to excite a very important category of cell in the cortex, it becomes at any rate interesting to ask whether the relationship between the two is entirely fortuitous”.¹⁷ Much evidence points to the fact that it is not.

The neurobiologist Margaret Livingstone has carried out some of the most interesting research into the second component of concern here, color. Her findings stress that our perception is based on “opponency,” on contrast, and that in fact our color perception as such is quite coarse. Our eyes gather the most basic visual information in terms of luminance, or lightness/value, thus luminance must be considered as fundamental

11 S. Zeki. “Neural Concept Formation and Art: Dante, Michelangelo, Wagner”, *Journal of Consciousness Studies* 9, 2002, p. 9; and S. Zeki. “Splendours and Miseries of the Brain”, *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, 354, 1999, p. 2059. New research suggests that we are able to process images in 13 milliseconds, much quicker than the 100 milliseconds previously suggested.

12 D. H. Hubel and T. N. Wiesel. “The Ferrier lecture. Functional architecture of macaque monkey visual cortex”, *Proceedings of the Royal Society*, London, B, 198, 1977, p. 8.

13 S. Zeki. *Inner Vision*, *op. cit.*, p. 116.

14 S. Zeki goes on to explain that “perceptual experiments show that these two orientations are indeed the easiest to see” (*Ibidem*, p. 115).

15 D. H. Hubel and T. N. Wiesel. “The Ferrier lecture”, *op. cit.*, p. 8.

16 S. Zeki. “Neural Concept Formation...”, *op. cit.*, p. 12; *Inner Vision*, *op. cit.*, p. 102.

17 S. Zeki. “Art and the Brain” *Daedalus*, 127, 2, 1998, p. 93.

to art making as color, texture, shape, and line.¹⁸ Color is most relevant when we recognize faces or objects, or indeed color itself—Livingstone calls it the “What system”—but color is quite irrelevant when collecting information in the “Where system,” such as figure/ground and motion/depth segregation. The latter is in fact colorblind.¹⁹ This means that as long as the luminances of an image are “correct,” we can make sense of it without paying attention to the actual colors. An example would be a portrait where the artist decided to paint the nose blue: as long as there is a clear difference in luminance between the blue and surrounding areas, we can still recognize the facial features.

Neurons have been shown to respond best to sharp rather than gradual changes in luminance: the so-called center/surround organization makes us more sensitive to a line drawing rather than a graduated color shift. We gather the maximum amount of information about the shape of an object at its edges: instead of defining the color of a monochrome area in many different spots, the visual cells only register the change from one color to another at the border. Livingstone argues that artists have taken advantage of these phenomena, for example, by using lines, despite their rare occurrence in real life, as representations of contours, although contours are actually borders between areas of different color or lightness.²⁰

Psychophysical test

Zeki wrote in 1998:

It is worth emphasizing that there is much about the perception of lines (...) that we still do not understand physiologically and it is therefore impossible to relate directly the experience of even one line to what really happens in the brain. If viewed at a sufficiently close distance, even a single vertical line, for example, may fall on the receptive fields of many cells that are specific for the vertical orientation; how the brain combines the responses of these cells to indicate a continuous vertical line is a mystery that neurology has not yet solved, nor has it solved the question of how it may differentiate one vertical line from other vertical lines that are distinct from it and indeed differentiate the entire tableau from its surround.²¹

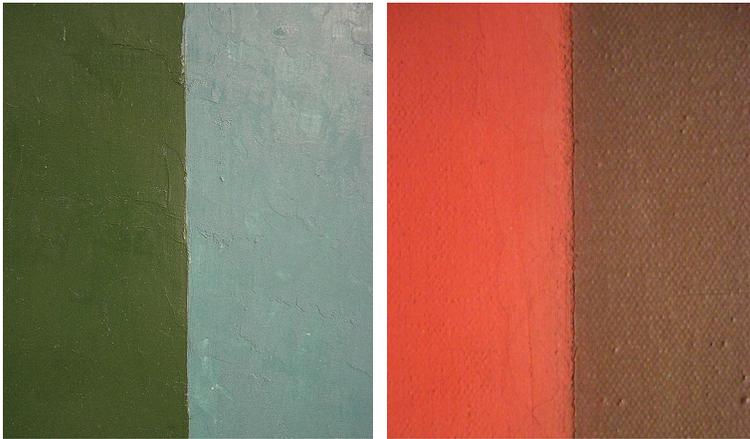
With this cautioning in mind, I set out to conduct a test with the intention to provide us with an indication of whether indeed the differentiation of one painted vertical line from another painted vertical line is possible

18 M. Livingstone. *Vision and Art*, pp. 10, 38.

19 M. Livingstone. *Vision and Art*, pp. 46, 64.

20 M. Livingstone. *Vision and Art*, p. 61.

21 S. Zeki. “Art and the Brain”, *op. cit.*, pp. 95-96.



Figures 5-6. Two examples of images used in the psychophysical test (untaped on the left, taped on the right). Photos by the author.

only for “experts,” such as painters or conservators of modern art, or if “non-experts” from all walks of life are able to make such distinctions as well. My observation-based hypothesis, although ultimately intuitive, was that there would not be much of a difference, even though one group might be able to give reasons for their distinctions, whereas the other might not.

An experiment involving MEG imaging was far beyond the resources and scope of the project, but a psychophysical experiment was deemed feasible.²² The relatively simple test, devised after consultation with Zeki and with the help of a computer programmer who had worked with him in the past, allowed me to gather enough information to be able to compare the performance of two groups in very basic, limited terms.²³ It is important to stress at this point that no claim to scientific thoroughness or statistical relevance can be made here; the primary aim of this test was to give us a first idea of whether this subject was worth pursuing by professional neurobiologists in the future.

²² The images appealed probably predominantly to the V4 and V1 areas in the cerebral cortex, i.e. to cells critical for constructing colors as well as to orientation-selective cells. Although the latter can be found in V1, V2, V3 and V4, abstract forms are known to involve the activity of a restricted set of areas. Hubel and Wiesel found that there is also a hierarchy among these cells: simple cells respond only to optimally placed lines, while complex cells respond to a wider range, and hypercomplex cells do not respond at all when the line is extended beyond the region from which responses are evoked. D. H. Hubel and T. N. Wiesel. “The Ferrier lecture”, *op. cit.*, p. 8.

²³ We based the basic experimental conditions on those described by S. Werner and B. Thies. “Is ‘Change Blindness’ Attenuated by Domain-specific Expertise? An Expert-Novice Comparison of Change Detection in Football Images”, *Visual Cognition*, 7, 1-3, 2000, pp.163-173. The author thanks Jonathan Stutters for writing the code for the psychophysical test.

The two test groups were made up of 20 volunteers, 10 of which were considered “experts”: abstract painters, painting conservators, and art historians. The other 10 “non-experts” were professionals in finance, medicine, education, journalism, and science. The observers were placed in a quiet room in front of a laptop computer with two color-coded keys on the keyboard, a red N for “not taped” and a green T for “taped.” After some introductory remarks, the program was started and a sequence of 200 images appeared on the screen. Each image was a photographic detail of an actual painting, showing a centered vertical line, i.e. a straight border between two differently colored areas. One hundred of the images were of borders painted freehand without any tools, and the other half of the images showed borders painted with self-adhesive tape.²⁴ The images were shown in random sequence, for seven seconds each, and the observers were asked to record their decision within this timeframe by pressing one of the two keys. After seven seconds a so-called visual interference image appeared for one second, to prevent afterimages and visual fatigue. The entire image sequence lasted for half an hour, at the end of which the test results were automatically saved in a file.

We decided to orientate all of the borders vertically as we know that the visual brain contains equal numbers of vertically and horizontally selective cells, and that we process vertical and horizontal lines more easily than oblique ones. We chose to limit variables such as the magnification of details to a minimum, in order to enable observers to concentrate as much as possible on the actual quality of the lines—in other words, to facilitate constancy while representing as realistically as possible a range of binding media, paint supports, and application techniques. Our visual brain’s capacity for constancy is also what we counted on as compensation for changing viewing conditions such as differences of illumination, and for the fact that we showed reproductions of paintings rather than the actual objects.

The most successful detection rate of any of the 20 individuals was 91.5% and the least successful one 67%, but the average detection rate for experts and non-experts was remarkably close: 82.4% for experts and 77.5% for non-experts. This means a difference of only 4.9% between the two groups. No patterns could be made out with regard to age, gender, or nationality²⁵—in fact perhaps the most surprising result is

24 The details of paintings used in this test were taken from paintings in European and North American public and private collections.

25 The group consisted of eleven women and nine men ranging in ages from 20 to 72, from Europe, North America, and Asia.

that there were hardly any patterns in detection errors to identify.²⁶ The difference in detection rate at 4.9% between experts and non-experts can be interpreted as being negligible as it translates into an average difference of a mere 10 images—out of 200 images altogether.²⁷ Thus this simple test suggests that experts and non-experts might be almost equally adept at distinguishing between freely painted and taped edges.

A number of different factors seem to have influenced the outcome: an individual's level of confidence; the ability to concentrate on small details for a long period of time; and, most crucially, experience. Experience is impossible to quantify, regardless of whether it is purely visual or hands-on, and it might fall in the category of what is sometimes called "tacit knowledge". This concept, first proposed by philosopher and scientist Michael Polanyi in 1966, describes a type of knowledge that is, other than explicit knowledge, difficult to articulate and to convey: perception as "the most impoverished form of tacit knowing...forms the bridge between the higher creative powers of man and the bodily processes which are prominent in the operations of perception. (...) It is not by looking at things, but by dwelling in them, that we understand their joint meaning".²⁸ We are often unaware of possessing tacit knowledge, in large part because we acquired it with implicit means themselves. For instance, somebody who has never applied paint to a taped edge and watched it bleed underneath is unlikely to be able to attribute the phenomenon when coming across it. But there is in reality a sliding scale between the explicit knowledge of a painter who talks or writes about his or her practice of using tape, the implicit knowledge of a teacher who observed paint seep underneath strips of tape while painting window frames, and the implicit knowledge of a banker who last used a brush and paint at age six.

26 The vast majority of "errors" that non-experts made concerned taped lines, while with the non-experts there was no preponderance one way or the other. Some lines that had been painted with a palette knife created some confusion, but surprisingly more often in experts rather than non-experts. Some details of Barnett Newman's taped edges where paint had bled into unprimed cotton duck also seemed to create uncertainty in more than half of the test persons, regardless of whether they were experts or not. The generally higher error rate in the first phase of the experiment may be attributable to the fact that the majority of observers needed to see a certain number of images before being able to devise a set of criteria for assessment of the types of line. Some experts said that they at one point began to doubt the validity of their initial criteria and that this might have caused their performance to worsen towards the end. They also recounted that any subsequent attempts to rationalize their decisions made them probably less accurate. Non-experts on the whole less frequently experienced such confidence crises, probably because they also felt less of an expectation to "perform," which allowed them to decide more intuitively.

27 There are only 26 images of the altogether 200 that at least six experts, or at least six non-experts, misjudged each at a time. Considering that someone with an 80% result misjudged 40 images, this effectively means that the vast majority of errors are randomly distributed.

28 M. Polanyi. *The Tacit Dimension*. Chicago and London, University of Chicago Press, 2009, pp. 7, 18.

If perception means in neurological terms that we become conscious of something, then experts and non-experts are, at least according to this test, almost equally conscious of the subtlest differences in line. This would be a testament to the degree of sophistication at which our orientation-selective cells function, and it is also evidence of the fact that artists were and are justified in deliberating over whether to use a ruler, a piece of tape, or nothing to aid them in painting their edges. We all see in most cases which choices have been made, and we rightly attribute significance to them: “We can know things, and important things, that we cannot tell,” as Polanyi put it.²⁹

Creative adaptations of self-adhesive tape in contemporary painting

If we thus allow us for the time being to consider the importance of these artistic considerations as established, we are justified in paying close attention to the specific uses and creative adaptations of self-adhesive tape in the work of a number of contemporary artists discussed in the following. The focus of the above research was on the straight edges in abstract paintings, usually made with masking tape and less frequently with cellophane-backed transparent tape (e.g. Scotch tape). By now, tape has been a staple of contemporary art making more broadly, not just by painters, for over 80 years. The panorama has opened up considerably in this time period, and tape is now also employed for creating figurative and even photorealistic compositions, sometimes in combination with computers and self-adhesive film cut to shape. Some artists also use multiple kinds of tape in the making of a single work, depending on the desired effects. There are now more than an estimated 3000 different kinds of tape to choose from.

Michael Craig-Martin (b. 1941), an Irish conceptual painter who has lived in London since 1966, has combined in his paintings since the 1990s multiple possibilities of tape with the flat and bright colors of consumer goods. As a student, Craig-Martin took Josef Albers’s Basic Drawing Course at Yale University, and the drawing of lines has been the basis of his practice ever since. In 1995 he also curated an exhibition called *Drawing the Line*, which presented a comprehensive history of line drawing.³⁰

²⁹ Ibidem, p. 22.

³⁰ M. Craig-Martin. *Drawing the Line: Reappraising Drawing Past and Present*, exh. cat. South Bank Centre, London, 1995. The author thanks Rachel Barker for drawing her attention to this publication, as well as for her many insightful comments on the subject.



Figure 7. Detail of Martin Craig-Martin, *Inhale (Yellow)*, 2002, acrylic on canvas, 243.8 x 182.8 cm, with differences in thickness of paint between black and colored elements in the bottom left corner. Photo by the author.

The still life *Inhale (Yellow)* from 2002 consists of a lattice-work of black outlines, which the artist first drew on a computer as a collage of stacked household objects. The spaces between the lattice lines are filled with flat, uninflected hues, but at first the entire canvas was painted with a coat of black acrylic paint, applied with four-inch-wide rollers.³¹ The compositional lines were then masked off with tape and colored acrylic paint was applied to the spaces in between, again with a roller and in five to six coats, effectively leaving the black lines of the drawing in reserve. As they are more thinly painted and underlie the other colored fields, the canvas texture remains more visible in these areas. The slight, but

noticeable “step” between the black and colored areas helps the viewer recognize the objects as “flat sculptures,” as Craig-Martin calls them.³² Despite their random coloration and scale, our “Where system,” as discussed above, allows us to easily recognize these objects.

The volumetric quality of a “step,” that is a slight difference in level between painted areas, is an occasional side effect of tape use that Tim Eitel (b. 1971), of the so-called Leipzig School, at one point wished to avoid. He explained that early on in his career he began using tape for certain compositional elements, but with time grew increasingly obsessed with the desire to create the absolutely perfect line. Once Eitel realized that, he gave up tape because he felt that he was cheating; in his view, a painter should not take a “short cut,” but paint.³³

Until 2006 the Berlin-based painter Magnus Plessen (b. 1967) considered tape also as *malereifremd*, as foreign to painting, but he has since

31 D. Berning. “Artist Michael Craig-Martin reveals the system behind his work”, *The Guardian*, 20/9/2009, www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/20/painting-michael-craig-martin.

32 Ibidem.

33 Personal conversation between T. Eitel and the author, Gallery Campoli Presti, London, 11/10/2012.

incorporated it into his process to a degree that he now thinks of it as indispensable. Plessen's paintings are an exercise in calibrating the scales between certainty and uncertainty, between reality and illusion. Often individual limbs of a body can be made out, or a whole torso might be folded into the confines of the perimeter of a canvas.



Figure 8. Magnus Plessen, *Untitled (Dans La Serre)*, 2012, oil and charcoal on canvas, 140 x 185,5 cm. The work is seen in the artist's studio in 2012 shortly before completion. Photo by the author, courtesy of the artist.

paintings in progress during a studio visit in 2012, shorter and longer bits of masking tape could be detected in various strata of the works. Plessen uses tape straight forwardly as a sketching tool at any time of the process, to indicate the shape and position of a new element. But, more importantly, he also uses tape at all stages to create openings into the structure. Like a fossil, a bit

of paper tape may remain embedded for quite a while, get buried under several layers of oil paint, only to be excavated later to reveal a glimpse of an earlier state.

For Plessen, these gaps are invitations to see through to the reverse, like punctures that break through the uniform, two-dimensional plane of the painting. Equally key to his relationship to tape is the fact that he feels that the physical act of pressing down and removing the tape, of actually touching something real in an illusory space, is transferred to any interaction on the surface: "I can render some of the disruptions in representation probable because I fasten with tape the parts that are present at that point in my imagination, and I believe that this fixation remains preserved in some way when looking at the work".³⁴ Sometimes, at first sight and from a distance, a gap with the ragged outline of torn crimped paper tape might be interpreted as a physically present piece of tape, when actually there is none. These interruptions to the viewer's roving gaze are crucial, according to Plessen, as they invite contemplation.³⁵

34 Interview between M. Plessen and the author, Berlin, 12/1/2012.

35 Ibidem.

Another artist who enjoys creating *trompe l'œils* of beige masking tape strips is the North American representational painter Sylvia Plimack Mangold (b. 1938). For her seminal work *Collision* from 1977, the artist used Liquitex acrylic paint and a stipple brush to render the tape's striated texture.³⁶ This at once imitative, but also actual-

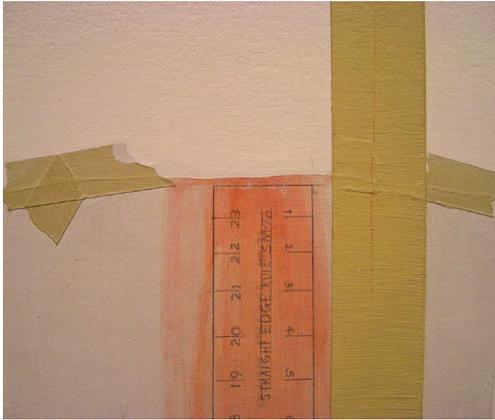


Figure 9. Detail of Sylvia Plimack Mangold, *Collision*, 1977, acrylic on canvas, 91.4 x 121.9 cm, with painted and taped pieces of masking tape in the centre. Photo by the author.

ly existent, crimped texture so characteristic of masking tape let her brush hop and skip over the ridges when she subsequently drew the very fine lines and arrows in red paint on top. The overall illusion is also crucially upheld by the skillfully copied steps between two bits of superimposed tape. Their sharp ridges, the overlay of their striations, and

a suggested crease are paramount to this mimetic effect. But as the artist explained, the title of the work refers to her experiencing an inner, felt collision, “between works that took up a lot of time rendering,” such as this one, and the desire to move on to “freer” paintings.³⁷

When, in the late 1970s, Plimack Mangold gave in to her new inclination, to less concept and more observation, she embarked on the landscape paintings that occupy her until today. Concomitant with her subject change was a switch from acrylics and cotton to oil and linen. These paintings often depict a single gnarly tree outside her studio window. She uses painted strips of torn tape as framing or editing devices, to suggest that the viewer is looking out through another window. They also set up foreground and background, and question what is real and what artificial. Some of the tapes are painted on a dark background, where their beige

³⁶ Telephone interview between S. Plimack Mangold and the author, New York, 13/12/2012. Plimack Mangold bought her art supplies at Arthur Brown's shop on 45th St. between 5th and 6th Avenue, New York. The shop, which prided itself on being “America's largest art supply distributor”, closed in 2013.

³⁷ Ibidem.

hue is visually absorbed so that they appear white, except in areas where strips of tape overlap and appear more beige again. The transparency of oil paint and the slow drying time of stand oil allow the artist to let the depiction of tape show her process of making an image, of how she “builds a surface. Not too unlike the nineteenth century studio paintings of the artist working at his easel”.³⁸

The ribbed texture of painted tape in *Collision* is crisper than that in these later works, yet the illusion is just as convincing, presumably because of the clear opponency between the hues of the background and tape. Plimack Mangold explained that she prefers to use the “normal” kind of masking tape in painting, the very same she depicts. In other words, there is a faithful correspondence between depicted object and means of creation. When the artist wants to control the degree of paint bleed, she applies a layer of transparent medium underneath the beige layer to seal off small interstices. Sometimes she greets the bleed, and sometimes she does not, but, as she stated, she would never retouch it.³⁹

New York-based Mel Bochner (b. 1940) began his *Thesaurus Paintings* as small word-based pieces in the 1960s, when he was still deeply involved with Conceptual Art. Since then, he has developed the *Thesaurus Paintings* into large works of bright and glossy hues.



Figure 10. Mel Bochner, *Silence!*, 2007, oil and acrylic on two canvases, 160 x 119.4 cm. Photo courtesy of the artist.

38 S. Plimack Mangold, diary entry of 8 August 1977, quoted in: C. Brutvan, *Collision. The Paintings of Sylvia Plimack Mangold*, exh. cat. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo NY, 1994, p. 29.

39 Telephone interview between S. Plimack Mangold and the author, New York, 13/12/2012.

They roughly fall into two groups, of which the first one is very freely painted with lavish drips and white slanting block letters, all done in high gloss commercial enamel paints called One Shot and Ronan. The second group is more restrained in execution, where the width of the background bands is first drawn in pencil, then taped and painted with Golden Matte Acrylic. The mixing of the colors to arrive at a precise hue can take Bochner hours. Although he uses a rather high tack, self-adhesive tape called Shurtape, some seepage can occur, which the artist accepts.⁴⁰

Since Bochner always starts in the top left corner of a painting with the first letter and continues until he has reached the bottom right corner, careful planning of the spacing between letters is essential. Occasionally the letter 'o' needs to grow skinnier to fit in a row. The letters are then sketched with charcoal on top of the matte acrylic bands (oil crayon in the case of the enamel paintings), followed by slowly painting them freehand with a mixture of oil paint, dammar resin, and turpentine. Bochner's degree of control is so exceptional that it is difficult to believe that he uses no aids. But he explained that this process, in comparison to working with tape or stencils

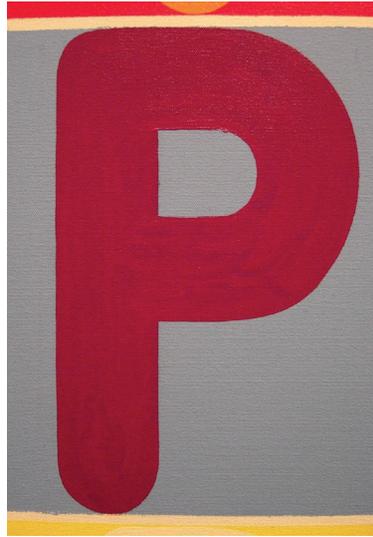


Figure 11. Detail of *Silence!*, with the letter "P" on the left hand edge of the work painted freehand, and taped horizontal lines above and below. Photo by the author, courtesy of the artist.

is much faster, that's the funny thing. My father was a sign painter, so against my will he taught me how to do these things. It wasn't something I wanted to do, all right, so I had that skill, but it's a skill that I spent many years denying. But then slowly it came back to me. To do this with a stencil would take *forever* because you have to wait for each letter to dry. So let's say you painted the "s" in "silence", and then you remove the stencil, you couldn't put the stencil back down to do the "i". The other thing is: the stencil gives you an exact same letter every time, and there's a set of what I call "conditions" in these paintings, where I can get a certain number of letters on each line. But no more.⁴¹

40 Interview between M. Bochner and the author, New York, 11/12/2012.

41 Ibidem.

As intellectual-philosophical as he is in relation to the content of his work, Bochner can be as pragmatic when it comes to technical considerations:

I have no moral or ethical assumptions about using tape, and I can't go down that path. If you're an artist, you use whatever you can, whenever you can, wherever you can, and why ever you think you should. So everything that exists is material, and if you can find a purpose and a meaning for it, then why shouldn't you use it, why would you take some kind of moralistic attitude. I particularly dislike the word "should".⁴²

The following three painters, Ben Johnson, Cipriano Martínez, and Bernard Frize, use not so much proper masking tape—although that too, occasionally—but self-adhesive film cut to their specifications. The London-based Johnson (b. 1946) makes highly creative use of masking film for his detailed, hyperrealistic cityscapes or interiors such as the Alhambra in Granada or the Neues Museum in Berlin. With exceptional dedication and the help of assistants, the process involves preparing countless drawings on the computer, which are then translated into topographical “maps” of the three-dimensional paint surface of the paintings. With a cutting plotter, self-adhesive film is cut into a set of stepped, self-adhesive masks that are used successively on the canvas to slowly build up each shape with acrylic paint.⁴³ Because of the intricate layering, each element's three-dimensional depth is not only suggested in an illusionistic way, but actually realized in paint.

A leitmotif in the work of the Berkshire-based painter Cipriano Martínez (b. 1965) has been the urban landscape of his native Caracas, which in recent years has started to give way to new, more intricate compositions: he is interested in how structures such as modular housing complexes can survive their physical decay through constant adaptation to accidental changes. Maps cannot truthfully render this ongoing process; he bases his geometric derivations on a series of overlaid grids that consist of zones of regularity as well as disruption. Recent prints and paintings start out as line drawings created on a computer, prints of which are then placed on top of Ritrama self-adhesive film. With a scalpel and ruler Martínez cuts the often-triangular pieces and transfers them to the painting by hand at various stages, in a slow and painstaking process. Martínez accepts the long drying time of oil paint because it allows him to maintain some transparency within the often-complex

42 Ibidem.

43 Personal communication between B. Johnson, Robert Bruce-Gardner and the author, London, 18/5/2013.



Figure 12. Cipriano Martínez, *Untitled*, 2016, oil on canvas, 140 cm x 100 cm (left) and *Orthodrome*, 2012, oil on canvas, 180 cm x 120 cm (right). Photo courtesy of the artist.

layer structure.⁴⁴ Hardly any two triangles are exactly alike, and the partially mechanized process of their making process reflects the interplay of human, technological, and natural forces at work in the cityscape.

Like Bochner, the French painter Bernard Frize (b. 1949) is known for imposing on himself a system consisting of a set of rules before the production of each painting (or set of paintings). The

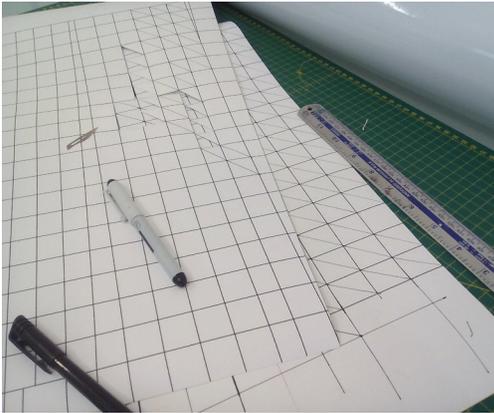


Figure 13. Tools used by C. Martínez in the process of transferring a computer-generated drawing to canvas: ruler, permanent marker, scalpel blade, and Ritrama vinyl self-adhesive film. Photo courtesy of the artist.

The motivation behind this approach is to outmaneuver any possible Romantic vestiges by artificially limiting subjective expression. The results are lush, brightly colored paintings that only gradually reveal their making. *Aliég*, from 2013, is an example from a recent series that he painted with acrylic on primed and resin-coated canvas,

44 Personal communication between C. Martínez, Mario Palencia, and the author, Berkshire, 24/11/2014.



Figure 14. Bernard Frize, *Aliég*, 2013, acrylic and resin on canvas, 162 x 130.5 cm. Photo courtesy of the artist.

and for which Frize had strips of Montex Masking Film cut with a plotter.⁴⁵ The wave pattern of the cut strips is reminiscent of the zigzag line of pinking shears, but he opted for an irregular wave pattern. Fig. 15 shows a test panel for *Aliég* in process, after a first application of paint over the *shablon* (stencil) or “shaped tape”, as Frize calls it.⁴⁶ Once fully dry,

the painted wavy edge is masked in turn and the brushstrokes extended on the other side in another color. Great skill is needed to uphold the suggestion of continuity, as the randomness of the specific striation pattern has to be carefully imitated, leading the traditional veneration of the artist’s gesture as an expression of individuality *ad absurdum*. Frize thus capitalizes on the visual brain’s inability to settle down to a stable state, by introducing the difficulty of processing the curves of the wavy border.

New York-based David Reed (b. 1946), to whom this study is deeply indebted in several respects, is considered a colorist, and best known for the long and narrow paintings that are frequently installed horizontally, but occasionally also vertically. Especially the horizontal formats—Reed calls them screen paintings—are a manifestation of his love of cinema from which he has also adopted visual pacing and the quality of emanating light. Much attention is given to creating a sense of imbalance, disorientation and ambiguity, while maintaining a continuity of color intensity. Each painting is preceded by numerous so-called *Color*

45 Email correspondence between B. Frize and the author, 8/3/2013.

46 Email correspondence between B. Frize and the author, 14/3/2013.



Figure 15. Detail of a 2012 test panel for *Aliég*, with wavy, masked lines between colored fields during painting process. Photo courtesy of the artist.

Studies, in which he works out for instance how the same hue can appear cool or warm, depending on what it is applied to or in the vicinity of: “I want more than ever to have the parts not fit together—to have the painting break apart. To have elements that don’t seem like they should go together, yet be in the painting fighting,

and things appearing out of nowhere. I want all of that in the paintings. I want them to be less resolved than ever”.⁴⁷

Several aspects of Reed’s painting process, with particular emphasis on color choices, have been discussed elsewhere,⁴⁸ but they cannot be dissociated from his intricate taping technique. His tableaux are often divided into rectangular fields, some of which appear to be set into a larger surrounding area: for example in *Color Study #60*, from 2012, both the white and turquoise-colored rectangles are such “cut-outs,” as Reed calls them. His extraordinary gifts both as a craftsman and as a colorist become most apparent at these taped edges, where brush and knife marks can appear continuous, or not, all because of how he handles the paint and which choices he has made in terms of hue, value, and chroma.

Color Study #60 is a preparatory work for painting #617 and comprises the various methods of taping which Reed and his assistants have mastered: the sharpest straight edges for all of the rectangles; wavy outlines of forms as for example in the multi-colored glazed shape to the

47 Reed quoted in: J. Yau. “In Conversation: David Reed with John Yau”, *Brooklyn Rail*, 4/3/2010, www.brooklynrail.org/2010/03/art/in-conversation-david-reed-with-john-yau.

48 “Strange Things Can Happen—David Reed in conversation with Pia Gottschaller”, in: *Heart of Glass. David Reed – Gemälde und Zeichnungen 1967-2012*, exh. cat. Kunstmuseum Bonn, eds. S. Berg and C. Schreier, Köln, 2012, pp. 60-68 (English), pp. 89-112 (German).



Figure 16. David Reed, *Color Study #60*, 2012, 33.7 x 87.6 cm, acrylic, oil, and alkyd on illustration board. Photo by the author, courtesy of the artist.

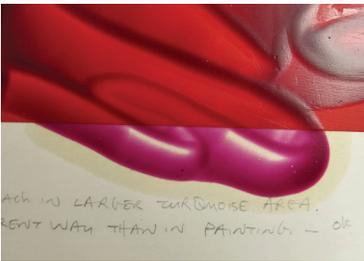


Figure 17. Detail of *Color Study #60*, with taped edges and traces of sanding visible in raking light along the bottom edge. Photo by the author, courtesy of the artist.

right, including the white irregular shape placed on top which was then glazed with magenta-colored paint; and the amorphous squiggles standing proud on top of that shape, which were first painted in white and then covered in scarlet glazes. More than any other painter discussed in this study, Reed has embraced a large variety of tapes, taking full advantage of each product's specific advantages:

Newman often used masking tape that easily allows bleeding. Today we use many different sorts of tape, some of them manufactured only recently. Since I don't want that much bleed, I often use white paper tape that gives a very sharp and clean edge. And if I don't want it to bleed at all, I put a little Liquin (an alkyd medium) over that edge, let it dry, and then paint over it, which gives me an extremely sharp edge. I always long for more pigments, but I never imagined that there could be so many different kinds of tape. There's a blue tape, called painter's tape, which is low tack and doesn't pull up under layers of paint as easily as the white paper tape. And there is Nichiban tape, which is especially made to not pull up what is below it. I love that tape is so ubiquitous. When I give a lecture or teach and mention tape, I always pause at some point to claim: "I'm sure there's some of it around". I can always find some in any classroom or auditorium, holding down electrical cords or patching something, posting a note.⁴⁹

⁴⁹ Reed quoted in "Strange Things Can Happen", p. 67.

Reed's process involves a lot of revision of a composition by removing already applied paint layers and taped paint ridges with razor blades and sanding, by hand or with power tools. As a result, multiple tapings of edges become necessary throughout the genesis of a work. Low tack blue tape is used for holding down a piece of canvas to a table covered with newspaper; to create the outlines of a wavy shape; or to hold Reed's cuff away from the paint surface. Thin white tape and thicker, high tack white paper tape are used in double layers before the application of acrylic paint. The expensive Japanese Nichiban tape goes only under other layers of tape, and the even narrower, black Letraline tape allows for tricky curves.⁵⁰ But none of this is evident in the final result. The lengthy process is hidden and Reed strives for the paintings to remain open, at the end, where the end can be renegotiated even after a work has left the studio and returned.

Conclusion

All radical innovations seem to undergo a similar process, in the sense that while an innovation gradually gains acceptance, it loses some of its edge and role as a signifier. Although tape for the first 40 years of its existence could have been considered a semantically neutral material, many iconic works created with it have long since entered the canon of art history. To prefer a line painted with masking tape to a line painted freehand now is no longer analogous to preferring handwriting over typing. Other than their first generation modernist predecessors, many abstract artists today are no longer afraid of being labeled "decorative" or "makers of wallpaper." On the contrary, some artists like Martin Creed and Phyllida Barlow make the most of the proliferation of brightly colored and patterned tapes, which in fact are meant to be used for nothing else but decoration, and they become incorporated as compositional elements in themselves, rather than be only used as painting aids.

One of the main issues negotiated in abstract painting today is no longer which strategies serve to avoid subjective or Romantic self-expression. That an artist aims for it is generally a given in contemporary painting. As the practitioners discussed above demonstrate, tape still features centrally in the renewal of painting, but it is being adapted to different, often non-linear effects, with a vast plurality in mind, and as a means to modify the directness of their hand. On this subject the

⁵⁰ Personal Conversation between D. Reed, studio assistants and the author, New York, 10/12/2012.

artist Dan Sturgis eloquently wrote in the catalogue for the exhibition *The Indiscipline of Painting*, which he curated at Tate St. Ives and which included many artists mentioned here:

They reflect a strand of contemporary anxiety that regards the gestural and the idea of self-expression as being in some sense contrived. Even those artists who use what we might call a “painterly” approach to the handling of their material (...) do so in a conceptually detached, or once removed, way. The method is informed by displacement as much as by the corporeal and material. That does not mean that works do not record and trace their making—all of them do. Some exhibit great skill and dexterity, others a much more mundane or commonplace style of making. Some hold great speed within their manufacture and others slowness or even timelessness. The way that time is held in the making of a painting—and its viewing—is something that has always fascinated me. (...) How paintings can hold time or be outside of time, or indeed just out of time.⁵¹

In 2014, *The New Yorker* magazine ran an article that described how Andre Geim, a physics professor at the University of Manchester, managed to isolate graphene, the first two-dimensional material. He achieved this feat by adhering graphite to self-adhesive tape and “by folding the tape, pressing the residue together and pulling it apart, he was able to peel the flakes down to still thinner layers.”⁵² The world of science discovered a stunningly simple yet unique application of tape, in this case Scotch tape, as low-tech as can be, to create a revolutionarily thin layer of carbon. In the visual arts, tape, more often than not, generates a degree of three-dimensionality, rather than thinness, but it should not be considered any less groundbreaking in the role it plays in effecting our consciousness.

51 D. Sturgis. “The Indiscipline of Painting,” in: *The Indiscipline of Painting*, eds. M. Clark, S. Shagolsky, D. Sturgis, exh. cat. Tate St. Ives, London, 2011, p. 12.

52 J. Colapinto, “Material Question”, *The New Yorker*, 22&29/12/2014, p. 50.

Monkes, Pino (2017). "César Paternosto / Alejandro Puente: 'El grupo de dos'. Las definiciones de la materia en el contacto con el artista", *TAREA*, 4 (4), pp. 60-83.

RESUMEN

César Paternosto y Alejandro Puente son los principales exponentes de la denominada "Geometría sensible", una *nueva geometría* a la que iban a adherir luego de un breve paso por el expresionismo abstracto a partir de 1960, al integrar el grupo "Si" de la ciudad de La Plata, el cual iba a sacudir el ambiente artístico de la capital de la provincia de Buenos Aires.

A partir del testimonio de los propios artistas en entrevistas realizadas en el año 2001, se intenta caracterizar en principio, los propósitos estéticos e ideológicos que han guiado su trabajo, planteados en lo operativo, desde manifestaciones muy particulares de la materia pictórica, su economía, actividad y carácter final. Ambos compartirán la opción por el acabado mate de sus superficies, así como también el protagonismo de un soporte –en general el textil– cuya topografía nunca es negada y que en ocasiones se va a ver despojado de preparación, para dialogar como otro elemento discursivo más, con su natural aporte de color.

Dicha mecánica generará ciertas cualidades visuales y una serie de problemáticas inéditas de algún modo para la conservación y a la hora de optar por un criterio de intervención que no invalide la intención del autor. El testimonio de las entrevistas realizadas en el verano de 2001 servirá para recorrer sintéticamente la producción de ambos artistas de cara a puntualizar las particularidades materiales y comunicativas de cada período.

Palabras clave: *Geometría sensible, César Paternosto, Alejandro Puente, intencionalidad artística, conservación.*

ABSTRACT

César Paternosto and Alejandro Puente are the main exponents of the so called "sensitive geometry", a *new geometry* in which they were to become adhered after a brief passage from abstract expressionism ever since 1960, by integrating the "Si" group from the city of La Plata, that was to shake the artistic circle of Buenos Aires province's capital.

From the testimony of the artists themselves throughout interviews done in the year of 2001, an initial attempt is made to characterise the aesthetic and ideological purposes that have guided their work, lay out in the operative from very particular manifestations of the pictorial matter, their economy, activity and final character. Both shared the option for the matte finishing of their surfaces, as well as the prominence of a format –in general the textile one– whose topography is never denied and that in occasions it will seem deprived from preparation, to dialogue as one more discursive element, with its natural contribution of colour.

Said mechanic will generate certain visual qualities and in a way a series of unprecedented problematics, for the conservation and the opting for an intervention criterion that does not invalidate the author's intention. The testimony of the interviews made during the summer of 2001 will serve to synthetically go over both artists' production with regard to specifying the material and communicative particularities of each period.

Key words: *Sensitive geometry, César Paternosto, Alejandro Puente, artistic intentionality, conservation.*

Fecha de recepción: 21 de marzo de 2017

Fecha de aceptación: 7 de mayo de 2017

Alejandro Puento / César Paternosto: “El grupo de dos”

**Las definiciones de la materia en el contacto
con el artista¹**

Pino Monkes²

Introducción

El arte abstracto europeo, hacia las primeras décadas del siglo veinte, alcanzará un punto de extenuación expresiva que lo llevará a la repetición de fórmulas largamente transitadas. La angustiada situación bélica, la fragilidad sociopolítica, el desastre económico, las dictaduras emergentes y guerras, crean un clima de gran escepticismo, al cual los artistas responderán desde distintas propuestas para establecer nuevos modelos, más propios de su tiempo.

Por un lado, se da una rehabilitación de formas de la representación con distinto sustento en la realidad fenoménica, ya sea a través de un realismo, en mayor o menor medida expresionista, o el surrealismo.

¹ Agradezco a César Paternosto y Alejandro Puento por su infinita paciencia y amistad; a Hilda Abelleira de Puento por su gentileza y predisposición; al Museo de Arte Moderno, y a su directora Victoria Noorthoorn, y a Viviana Gil (fotografía).

² Conservador/Restaurador Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Por otro, el arte abstracto geométrico acusará distintas tendencias; una de ellas, con raíces en el neoplasticismo, frío y racional, con una aplicación de color que intentará ocultar toda traza humana, a veces con rígidos sistemas de aplicación ya postulados desde el concretismo,³ que buscan una acabado mecanizado que cargará al plano de una determinada funcionalidad: pulidos con distinto grano, superficies de esmaltes con distintos acabados (brillante, satinado o mate), aplicaciones con atomizadores, tiralíneas, y otros sistemas industrializados para el trazado y aplicación de color. Dichas mecánicas de aplicación conducirán a muchos artistas hacia estrategias que ha impuesto el arte óptico, al aprovechar como nuevo elemento expresivo, el modo en que dichas superficies interactúan con la luz que reciben.

Otra ramificación de la geometría, si bien sosteniendo la manifestación no representativa, se orientará hacia una poética centrada en la intensidad sensible de superficie en oposición a lo que se consideraba frío y despersonalizado planteo concreto. Alejandro Puente y César Paternosto encarnarán un nuevo posicionamiento todavía pendiente de profundas relecturas en nuestro medio, el de la “geometría sensible”.⁴ Adherirán una línea geométrica intuitiva y sensorial, y lo harán luego de un breve tránsito por un movimiento de repercusión internacional, también hijo de su tiempo, el de posguerra; el informalismo pondrá en escena una violenta reacción a través de un discurso plástico intenso, relacionado con lo matérico y lo gestual, en oposición a la frialdad de los distintos postulados formales, en particular, el concreto.

La breve aventura informalista

A fines de los cincuenta, y en sintonía con el contexto internacional, en Argentina se trabajará dentro de esa poética de humor existencial. Entre ellos: Alberto Greco, Mario Pucciarelli, Fernando Maza,

3 Lozza crea superficies de esmalte y óleo pulidos con piedra pómez en polvo, en agua, ya en sus primeros trabajos de marco recortado de 1945. Gregorio Vardánega, luego de visitar a Vantongerloo en París, en 1948, recurrirá a una técnica similar del pulido, como puede observarse en dos obras del año cincuenta, ambas propiedad del Museo Sívori de Buenos Aires.

4 “Nos aportan un nuevo aspecto de la plástica que podría bautizarse con el nombre de geometría sensible. A la impasibilidad, a la dureza, a la impersonalidad del arte concreto tradicional en su versión geométrica, estos pintores oponen una geometría de lo personal, en la que la huella del creador, su particular sensibilidad, dejan su impronta. La figura geométrica deja de ser un elemento activo para convertirse sólo en el soporte pasivo, en un verdadero escenario, por así decir, neutro, sobre el cual actúan los verdaderos personajes del cuadro: el color y la textura”. Aldo Pellegrini. *Nueva geometría: Paternosto y Puente. Catálogo de la muestra*. Buenos Aires, Galería Lirloy, octubre de 1964.

Kenneth Kemble, Olga López, Dalila Puzzovio, Marta Minujín, Luis Wells, Tomás Monteleone (Towas), Enrique Barilari, Antonio Seguí, Emilio Renart y el Grupo Sí de la ciudad de La Plata, en el que participaron Alejandro Puente y César Paternosto y que lo completaban César Blanco, Hugo Soubielle, Omar Gancedo, César Ambrossini, Carlos Pacheco, Dalmiro Sirabo, Horacio Ramírez, Antonio Trotta, Horacio Elena, Juan Antonio Sitro, Nelson Blanco, Eduardo Panceira, Mario Stafforini y Carlos Sánchez Vacca.

Los materiales en su más simple presentación exhibirán todas sus posibilidades expresivas, ya sea desde el gesto: con el cuerpo del artista todo, involucrado en la acción de pintar, (Puente, Pucciarelli, Towas, Trotta, Kemble), o a través de la gestación de superficies de generosa acumulación matérica a la que se suman materiales del entorno industrial, aun aquellos de descarte, camuflados en mixturas con los tradicionales medios artísticos (Paternosto, Pacheco, Sirabo y otros).

El informalismo universalmente ha encarnado un retorno a la individualidad mediante la exaltación de la impronta, la improvisación, el azar y desde una base ideológica fuertemente ligada al existencialismo, en boga aquellos días, el cual piensa al hombre como un proyecto que se vive subjetivamente, consciente de su fragilidad y finitud.

Esmaltes, pintura asfáltica, chapas en proceso de corrosión o de combustión; madera, cera, papeles o materiales adheridos, cargas como la arena o el aserrín, laceraciones, cortes, perforaciones, serán parte de los recursos del período. El resultado final es, en general, una topografía heterogénea en la que se observan zonas de importante carga matérica adyacentes a otras desprovistas de color; alteraciones tempranas; materiales industriales, en algunos casos, de permanente actividad por su termosensibilidad.⁵ Zonas de acabado brillante lindantes con zonas mate, ya sea por características propias de cada material; por variaciones en las proporciones de aglutinante y diluyente, o por adiciones de cargas o pigmentos.

Muchas de los problemas de deterioro en las piezas del período son inherentes a estos materiales y modos de aplicación, pero dicha diversidad topográfica es característica del período y se erige como punto de partida para cualquier propuesta intervención. El barnizado final, en general tan automático en la restauración de pintura de caballete tradicional, en este período debe ser particularmente considerado.

⁵ Materiales susceptibles a cambios de temperatura. Algunos materiales con puntos de ablandamiento muy bajos responden a las altas temperaturas que puede alcanzar nuestro verano, como por ejemplo: masillas, pinturas asfálticas o ceras. Desde los 40°C, los materiales asfálticos comienzan a incrementar su viscosidad (expansión térmica) y pueden producir lo que en pintura se llama sangrado o derrame.

De cara a la tarea del conservador, y dentro del minimalismo creciente al que ha adherido la disciplina, se podría argumentar que el deterioro en una obra informalista no tiene el mismo impacto visual que en una pieza geométrica, por supuesto. Para la contemplación de la obra, su incidencia es exigua; de hecho, la actividad de algunos materiales muchas veces es aprovechada por los artistas como un elemento expresivo más, tal el caso de una serie de obras de monumentales, empastes de materia activa, que Peralta Ramos presentara en la galería Vignes, en 1967.⁶

Sin Título, obra de César Paternosto de 1960, y *Pintura*, de Alejandro Puento de 1961, ambas pertenecientes a la colección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), son claros –y excepcionales– ejemplos del período informalista de ambos artistas, en el contexto del Grupo Sí.

La primera, ejecutada en posición horizontal por la gran carga mática de una mezcla compuesta de barniz marino, pintura en pasta,⁷ arena volcánica y otros materiales sobre tela de algodón (tafetán 11 x 11 hilos por cm²) y montada en bastidor de caja y espiga simple que parece de elaboración casera; trabajos a los que el propio artista denominaba burlescamente “pastones”,⁸ por el tipo de aplicación y peso de esa mezcla de materiales.

C. P.: Comienzo a exponer públicamente dentro de la corriente informalista, ya en aquel entonces influenciado por Antoni Tàpies. Recreaba un poco por referencias o lecturas, su técnica de trabajo. Recuerdo las primeras compras de arena, a veces arena volcánica, que era un material más ligero al cual aglutinaba con barniz sintético, por lo general del tipo barniz marino, que son los más fuertes que había como ligantes en aquellos años en el mercado. A esa mezcla le agregaba a veces óleo y pintura en pasta. Yo diluía la pintura en pasta con aguarrás, ya que la pasta estaba preparada con un aceite similar al de lino y a eso le incorporaba el barniz sintético y la arena.

6 “... hago una montaña de tiza. Y tiro aceite de castor y tachos de pintura, y hago una gigantesca masa, inmensa, de panadería. Cuando está bien amasada, salen unas boas de pintura que hacen plus, plus. Después las pego sobre la madera”. Del autor en “El enemigo nº 1 de la copa Melba”, *Primera Plana*, 31 de octubre de 1967, Buenos Aires.

7 Pintura de uso industrial hecha a base de aceite de lino doble cocido, de características físico-químicas muy similares a las del óleo para artistas, a la cual acudían los mismos por un tema de costo; se elaboraba con aceite de lino doble cocido, resinas vegetales y el agregado de metales para aceleración de la toma de oxígeno. Venía preparada en pasta para ser adelgazada con aguarrás para su aplicación al modo del esmalte sintético de hoy día. Su uso decayó hacia los años setenta. En un correo electrónico del 22/04/2015, Paternosto me escribe: “Querido Pino, la verdad es que me causa un poco de gracia, o nostalgia el hecho que la pintura en pasta haya dado para tanto, o tenido tantas consecuencias científicas. Me hace recordar la ferretería Odriozola, de la calle 47 entre 7 y 8 donde la compraba. Creo que era la única que la traía. Remembranzas de viejo. Abrazo”.

8 Mezcla de cemento, arena y cal utilizada en el ámbito de la construcción.



Figura 1. C. Paternosto, *Sin título*, 1960. Barniz marino, pintura en pasta, arena volcánica y otros materiales sobre tela de algodón. 118 x 93 cm. Colección MAMBA. Fotografía Viviana Gil.

perior, de mayor dureza, quiebre; la antigua regla de "graso sobre magro" en pintura al óleo, respondía a esta problemática. Si bien el artista fue consultado sobre esta problemática, tenía certeza sobre los materiales involucrados, no así su disposición en la ejecución, es decir, si fueron aplicados en superposiciones o en mezcla.



Figura 2. Alejandro Puente, *Pintura*, 1961. Óleo y pintura en pasta sobre lienzo de yute. 195 x 172 cm. Colección MAMBA. Fotografía Viviana Gil

A pesar de que el tejido de algodón no es lo suficientemente sólido para soportar esa gran carga de materia, la obra, a casi sesenta años de realizada, no presenta grandes problemáticas. Es posible que la preeminencia de una capa pictórica de gran espesor matérico, no haya permitido al tejido movimiento alguno en su potencial respuesta a los cambios climáticos.

La obra no ha sido intervenida todavía, se encuentra en estos momentos en proceso de intervención. Si bien presenta algunas pequeñas fisuras y pérdidas menores de material de color, se han desarrollado en los últimos años algunas fisuras que dejan ver debajo un material brillante y seguramente elástico, que con sus movimientos ha provocado que la capa superior, de mayor dureza, quiebre; la antigua regla de "graso sobre magro" en pintura al óleo, respondía a esta problemática. Si bien el artista fue consultado sobre esta problemática, tenía certeza sobre los materiales involucrados, no así su disposición en la ejecución, es decir, si fueron aplicados en superposiciones o en mezcla.

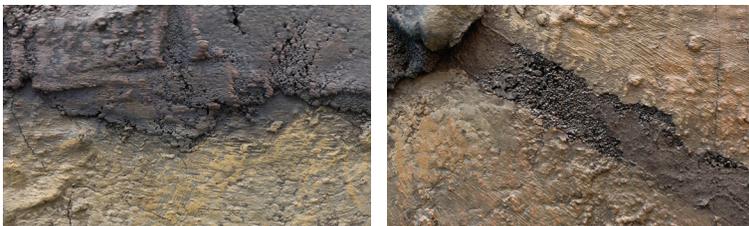
Iba a continuar brevemente trabajando con este esquema matérico en una serie de piezas de simbología arcaica y tempranamente influenciadas por el arte precolombino, sobre todo las cerámicas de La Aguada y Santa María.⁹

C. P.: En aquel momento recurrí al *chapadur* como soporte. Lo preparaba del lado texturado con Albamate.¹⁰ Le daba varias capas, dos, tres, a veces cuatro, y lo hacía así porque yo ponía la materia y esgrafiaba, raspaba con espátula, es decir, dibujaba raspando. Por eso necesitaba que el *chapadur* estuviera bien preparado, sólido y con muchas capas para que me aguante el raspado; lo hacía también con barniz marino, arena y

9 La cultura de La Aguada se desarrolló entre las provincias argentinas de Catamarca y La Rioja, entre el 600 y 900 de nuestra era. Corresponde al período medio del noroeste argentino y es considerada como el momento culminante del arte precolombino de la región. La cultura Santa María se asienta hacia el año 1000 en los valles Yocavil o Santa María, del Cajón (Catamarca) y Calchaquí (Salta) hasta el nevado de Acay, desplegando en toda la magnificencia la cultura agroalfarera en el noroeste argentino. Trabajaron metales como el cobre, el oro y la plata, alcanzando notables niveles de desarrollo especialmente en escudos y hachas ceremoniales. Realizaron grandes vasijas cerámicas muy decoradas. Son características las urnas funerarias para bebés.

10 Esmalte sintético de acabado mate, elaborado por la casa Alba en Argentina.

pintura en pasta diluida. Pero aquello quedó dormido, de repente lo corté, simplemente no era el momento.



Figuras 3 y 4. Detalles de César Paternosto, *Sin título*, 1960. Barniz marino, pintura en pasta, arena volcánica y otros materiales sobre tela de algodón. 118 x 93 cm. Colección MAMBA. Fotografía Viviana Gil.

La segunda pieza, *Pintura* (1961), de Alejandro Punte, óleo y pintura en pasta sobre lienzo de yute (tafetán 5 x 5 cm²) montada en bastidor fijo elaborado por el propio artista, está realizada en sintonía con el espíritu zen que reinaba en aquellos días, tema abordado en las clases del profesor Héctor Cartier, a quien han considerado ambos artistas como su maestro.

A. P.: Claro, era una arpillera, pero te digo que en mi caso, yo pensaba que esa tela tenía que sostenerse, perdurar un tiempo, aunque uno no tuviera clara conciencia de perdurabilidad, así como tampoco se trataba de un mandato ideológico de preservación, pero tenía estas características o intenciones. Yo veía como preparaba las telas Pacheco.¹¹

P. M.: Te aclaro que esa pieza del Museo de Arte Moderno se conserva con bastante dignidad.

A. P.: Si, además imagínate, nosotros con pocos recursos, bueno... hay algunas obras de ese tiempo que desaparecieron, se destruyeron. Incluso, yo también he destruido algunas de las mías.¹²

P. M.: ¿No hay mucha producción de aquellos días?

A. P.: No, absolutamente nada.

P. M.: Por eso mi interés en aquel momento, dado que el artista hace uso como nunca antes en la historia del arte, de todo lo que le ofrece la industria doméstica, es decir, no específica del hacer artístico. Aunque el concretismo también recurre a las primeras pinturas sintéticas y esmaltes, como por ejemplo la pintura al Duco.¹³

11 Carlos Pacheco, uno de los miembros fundadores del Grupo Sí, era el referente para el resto de los integrantes sobre las problemáticas técnicas, en especial, la preparación de soportes y bastidores.

12 Es un tema frecuente en gran parte de los artistas entrevistados, la pérdida de piezas de juventud, ya sea por delegarlas a quien pudiera hacerse cargo en una situación de viaje de estudios o por propia decisión, en general, por falta de espacio o deterioro.

13 Nombre comercial de una línea de lacas para automóviles desarrollado por la empresa DuPont en 1929, formulado en base a resina nitrocelulósica. Ralph Mayer. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid, Blume, 1985.

A. P.: Claro, una de las características del grupo, y no sé el correlato histórico cómo fue, pero me parece a mí que en el informalismo hay siempre que realizar ajustes, pero básicamente fue una reacción al arte concreto, con un espíritu romántico de investigación, de exploración, que posibilitaba fundamentalmente el abordaje de nuevos materiales y también libertades con respecto a todo ese tipo de hallazgos, lo cual hizo que tuviera una gran adhesión internacional.

P. M.: De ese período, como te decía, tenemos en el MAMBA esa gran obra tuya, que es como un gran signo hecho con dos trazos, los cuales parecen óleo aplicado con espátula sobre un fondo apenas texturado con pinceladas verticales.

P. M. Ahora que estoy viendo el detalle del fondo en la foto que me acercás, yo lo hacía con una pinceleta grande, con dos tonos para que tener un fondo con vibración. Por aquellos días me había hecho un cuchillo de madera, y sobre el fondo de color hecho con la pinceleta en pintura en pasta, ponía dos cargas de óleo, en este caso un rojo y un poco de blanco directamente desde el pomo y con el cuchillo agarraba y me hacía el budista zen [risas] y tiraba un trazo de arriba hacia abajo, establecía como un ritmo, lo cual me daba un trazo matérico. Con Cartier habíamos comenzado a leer sobre budismo zen, porque estaba un poco de moda por aquellos años. Con él, había un grupo de chicas que hacía danza desde la misma perspectiva y en todo esto, hablando del momento en general, lo corporal tenía mucha importancia.

Se trata de un tejido muy abierto, al que la base de preparación no ha cubierto en su totalidad. Pueden percibirse con luz transmitida la gran cantidad de orificios producto de una capa de preparación que no tiene continuidad a raíz del rudimentario tejido de estructura abierta.

El fondo, como él mismo relata, está ejecutado con pintura en pasta diluida, en pinceladas sueltas y amplias, con pinceleta; los trazos que arman la obra, en óleo artístico, primero depositando distintos colores (óleo negro, blanco y rojo en este caso) directamente desde el pomo en un punto determinado, para luego atacarlos barriendo con un gesto rápido, descendente. La obra se encuentra en muy buen estado de conservación. Se han desarrollado solo algunas fisuras prematuras en el rojo, y se observan también algunos levantamientos en los bordes de los trazos en óleo negro, que muestran cierta dureza. En el último tratamiento, los levantamientos fueron relajados, primero, mediante



Figuras 5 y 6. Detalles de Alejandro Puente, *Pintura*, 1961. Óleo y pintura en pasta sobre lienzo de yute. 195 x 172 cm. Colección MAMBA, Fotografía Viviana Gil.

un proceso de humectación tradicional para la pintura de caballete, para luego ser readheridos al soporte con cola animal.

Hacia una nueva geometría

Ambos artistas han actuado en lo conceptual e ideológico con un paralelismo que los iba caracterizar en el medio local y que los llevaría a exponer juntos en varias oportunidades. Paternosto me cuenta que a raíz de ello, especialmente en el período posinformalista de formación, se los apodara en el ambiente como: “el grupo de dos”.

En adelante, trabajarán con una gran economía de medios, matéricos y formales. El año 1964 será crucial para Paternosto y Puente; entre otros hechos de importancia, Aldo Pellegrini, poeta surrealista y crítico de arte de vanguardia, se interesará por sus trabajos y hablará de una nueva abstracción en Argentina, la de la “geometría sensible”.¹⁴ Prologará el catálogo de la exposición “Nueva Geometría” de ambos artistas en la galería Lirolay de Buenos Aires, en cuyo texto destaca, en sus obras, el abordaje de la geometría desde otra perspectiva que mantiene la impronta del autor, en oposición al despersonalizado concretismo.

A la impasividad, a la dureza, a la impersonalidad del arte concreto tradicional en su versión geométrica, estos pintores oponen una geometría de lo personal, en la que la huella del creador, su particular sensibilidad, dejan su impronta. La figura geométrica deja de ser un elemento activo para convertirse sólo en el soporte pasivo, en un verdadero escenario neutro, por así decir, sobre el cual actúan los verdaderos personajes del cuadro: el color y la textura.¹⁵

Ese mismo año, Paternosto iba a ser marcado por la muestra de Joseph Albers en el Instituto Di Tella de Buenos Aires. Bajo esa influencia haría algunos trabajos aplicando el material (óleo) directamente desde el tubo, para rápidamente pasar a la serie denominada: “de los balones mágicos”; *collages* de papel metálico y óleo, compositivamente armados con círculos de bandas de color, de los cuales el artista en su entrevista da cuenta las problemáticas generadas en los papeles metálicos, tanto para una adherencia estable de los mismos al soporte, como para su conservación.

14 Muchos críticos tildan de ambiguo el término, pero a mi juicio representó un planteo específico de respuesta en un momento determinado de la plástica argentina, y obviamente, Puente y Paternosto fueron quienes lo representaron junto a otros artistas. Como dice Puente en su entrevista, todavía está pendiente de relectura.

15 Aldo Pellegrini. *Nueva geometría: Paternosto y Puente*, op. cit. Extracto del prólogo a la muestra realizada en la Galería Lirolay.

C. P.: El pasaje del informalismo a la llamada "geometría sensible" en mi caso no está muy definido. Lo trato más bien desde el punto de vista técnico, de la "cocina", como decíamos entonces. En esa coyuntura nosotros buscamos simplificar el lenguaje geométrico y nos alejamos del uso del tiralíneas o el compás, instrumentos que le imprimían el rigor de ejecución con que se presentaba el concretismo. Buscamos formas geométricas más elementales y los planos de color dejaron de ser homogéneos. Mientras Puente modulaba el color aplicándolo a pinceladas sensibles, yo lo hacía con la espátula, pero, como digo, no en forma homogénea, porque los fondos se hacían transparentes.

Fue una época en la que empezamos a hacer pruebas raras. Volví al óleo y trabajaba sobre *chapidur* y tela. Fue en el '63, un año de búsquedas. Intercalé algunas cosas expresionistas y luego definiendo una cosa más geométrica.

Al año siguiente seguía trabajando al óleo y hubo una muestra en Buenos Aires, de la que creo haberte comentado, de Joseph Albers. Él trabajaba colocando el color directamente del tubo, lo que sí, con un registro de colores, una paleta inconmensurable. Con todos los colores que hay allá en el mercado de Estados Unidos. Acá había dos amarillos, dos rojos, tres azules y dos verdes [risas]. Así que empecé a trabajar directamente del tubo, en ocasiones alguna mezcla con algún rosado y empecé a pegar papeles metálicos. Fue una serie que se llamaba "de los globos mágicos". Por lo general, un círculo, dividido en bandas verticales, unas eran papel metálico y otras óleo, lo cual te daba una imagen muy inestable, porque era reflectante. Pero como no era muy cuidadoso con las colas, con el tiempo algunas de ellas se comenzaron a...

P. M.: ¿A desprender?

C. P.: No a desprender, sino que se veían como pequeños puntos de hongos a través del papel metálico, y empezaron a aparecer pequeñas manchas en algunas de las telas. En realidad hay una sola, que está en el Museo de Arte Contemporáneo, aquí en Buenos Aires y creo que fue comprada por Grúnesin ahora. Es una tela en rojo con papel metálico.

P. M.: ¿La única que se puede encontrar por aquí es esa?

C. P.: Sí. Lo que sí conservo son témperas con la misma técnica del papelito metálico. Así que puedo documentar ese período con témperas sobre papel, lo que era como la contraparte de las obras en tela y con la misma imagen. Debo decirte que en el papel aparece también un punteado.

De su producción hasta ese momento, es muy poco lo que ha sobrevivido. En realidad, los motivos se repiten en todos los artistas que he entrevistado; me dirá: "Muchas de esas las destruí porque estaban en un estado deplorable. En realidad hay un factor que los artistas generalmente no confiesan y es el mercado. Si nadie te las pide, nadie las busca, se van destruyendo, es una realidad".

La categoría de terciopelo que da al acabado superficial de una obra de Ad Reinhardt,¹⁶ en la que el artista estadounidense extrajo el aceite del óleo para obtener un acabado mate, habla de su interés por esos resultados de superficie, que desde el punto de vista de la conservación o

16 Adolph Dietmar Friedrich Reinhardt. Buffalo, 1913 - Nueva York, 1967.

restauración, al no estar debidamente protegidas todas las partículas de pigmento por la cantidad mínima necesaria de aglutinante, la capa de óleo puede tornarse friable, con lo que una simple limpieza acuosa puede



Figura 7. Detalle de Alejandro Puente, *Mancapa*, 1979. Acrílico sobre tela. 85 x 125 cm. Colección MAMBA. Fotografía Viviana Gil.

representar un riesgo de pérdida de color. Por otro lado, el vínculo estético del que habla Puente en su charla, en referencia al acabado superficial mate, plantea las mismas responsabilidades al conservador. Gran parte de su producción posconceptual, está marcada por un trabajo sobre una tela absorbente, en la que un simple fijado con una cola proteica puede originar problemáticas visuales por un cambio drástico del índice de refracción de esa zona. Puente, en especial a partir de su retorno al país, recurrirá a una capa de preparación magra, que permite al color ser absorbido también por el textil, para obtener esa cualidad visual que lo caracterizará en adelante.

Si bien la muestra de la Galería Lirolay de 1964 posicionará a ambos artistas dentro de una versión humanizada respecto de la que había instalado el concretismo, tanto Puente como Paternosto paulatinamente orientarán sus propuestas hacia una mayor definición formal, aunque el soporte, generalmente el textil, comunicará siempre su natural textura.

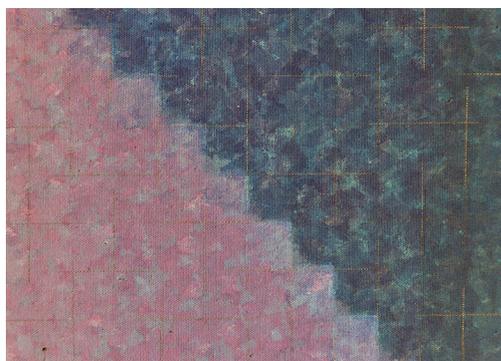


Figura 8. César Paternosto, *Sin título*, 1965-1966. Óleo y esmalte sobre tela. 178 x 173 cm. Gentileza de la Galería María Calcaterra.

representar un riesgo de pérdida de color.

Por otro lado, el vínculo estético del que habla Puente en su charla, en referencia al acabado superficial mate, plantea las mismas responsabilidades al conservador. Gran parte de su producción posconceptual, está marcada

Hacia el año 1965, Paternosto trabajará en un planteo dentro de esas características, de bandas ondulantes diseñadas con ayuda de un compás; si bien en este período trabajará con una mayor definición perimetral de cada uno de los planos zigzagueantes, el color exhibirá una impronta sensible de ejecución

y con una deliberada disonancia cromática. La obra *Climax III* (180 x 180 cm) del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, es un buen ejemplo del período. Su obra realizada en el país, previo al viaje a Estados Unidos (1967) fue ejecutada en óleo y esmaltes; recién recurrirá al acrílico una vez instalado en Nueva York.

C. P.: ... ya en el 65 abandono el papel metálico y empiezo a elaborar una imagen más definida, con bandas ondulantes, de lo cual hay un ejemplo muy lindo que estaba en el Museo de Arte Contemporáneo de Marcos Curi y otro en el Museo Provincial de La Plata. El color era básicamente óleo, pero ahí empecé a mezclarlo con Albamate para obtener un terminado mate en capas muy delgadas, las cuales iba saturando poco a poco, y los planos, previamente los planteaba con compás. Las telas de aquellas obras eran de preparación comercial. Comencé a preparar mis soportes de tela más tarde, no en Argentina.¹⁷ Así que mientras trabajaba en bastidores regulares, las telas eran compradas ya preparadas.

Hacia un elementarismo visual

Puente comenzará a proyectar las obras sobre el espacio expositivo incluyendo al piso de la galería como soporte de las mismas. En este período, el plano de color se hace muy homogéneo, con planos muy cerrados. Esta propuesta lo llevará a las estructuras funcionales del próximo año, 1966; año de la muestra en dupla con Paternosto en la Galería Bonino de Buenos Aires y en el premio Nacional del Instituto Di Tella, por invitación de Romero Brest.

Ambos artistas sincronizarán con las tendencias de la "nueva abstracción", en boga por aquellos años en Estados Unidos, que daban protagonismo al visual y perceptivo como experiencia vital. En sus entrevistas, es frecuente el uso del término *Shaped canvas* ("cuadro con



Figuras 9, 10 y 11. Alejandro Puente, *Estructura*, 1966. Acrílico sobre tela. 190 x 160 x 200 cm. Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin. Fotografías Pino Monkes.

17 A excepción de su momento en el Grupo Sí, donde puede apreciarse por la tela del MAMBA, la factura doméstica del soporte y bastidor.

forma”), que paradójicamente tendrá como antecedente poco difundido por aquel entonces en Estados Unidos, el del *cuadro o marco recortado* que más tarde derivaría en los originalísimos *coplanares*, conquistas dadas a mediados de los cuarenta en el contexto del arte concreto rioplatense, contra los que de algún modo se había reaccionado originalmente en busca de una estética más humanizada.

La propuesta de Paternosto tendrá una mayor analogía con la norteamericana, con sus estructuras de robustos y complejos bastidores asociados, de laterales rectos y curvos. El soporte elegido para esta nueva fase de trabajo era la lona, que al no estar preparada se hacía más dúctil para los complejos dobleces de laterales cóncavos o convexos, y a la que luego de montada, prepararía con cola vinílica adelgazada para regular el acabado final de un óleo muy diluido y aplicado en capas. Ahora, la idea era plantear una planimetría total ocultando las marcas del pincel, con lo cual dejaría al tejido el aporte sensible del plano de color, ya que este es teñido más que cubierto por una capa pictórica continua.

He tenido oportunidad de intervenir algunas de estas hermosas piezas y se da en ellas una problemática común a toda obra con una capa pictórica muy magra: una simple limpieza acuosa puede extraer el color no protegido por el aglutinante, ya que en este caso, tanto diluyente como aglutinante han sido absorbidos por el textil a través de una delgada capa de preparación. Será propia de este período la migración de color y diluyentes al dorso de la tela.

C. P.: Era la época del *Shaped canvas*, generalmente con esquinas redondeadas. En este período empiezo a utilizar lona, porque era más manipulable para el montaje, sobre todo para las curvas. Hacía las curvas del bastidor con tres capas de terciado, flexionándolo. Entonces, ponía un listón, encolaba y clavaba. Luego colocaba los otros dos, que se sujetaban con prensas para mantenerlo en su posición. Todo ese conjunto adquiriría una gran rigidez. Eso lo adhería a una plantilla, un esqueleto, como si fuera una cuaderna de fuselaje. Realmente aguantaba muy bien y tenía buena terminación. Luego venía la tela que cubría todo. ¿Pero entonces qué pasaba? Cuando trabajaba sobre la curva, yo tenía que cortar, es decir, hacer unos pequeños cortes en los laterales para el doblez, lo cual daba distintos espesores. Debido a ello, tenía que montar una tira de tela lateral, transversalmente, bien prolija como para que no se vea el costado, que ya tenía un buen espesor y daba sensación de imperfección.¹⁸ Le pegaba el borde de la tela bien terminado que viene de fábrica, es decir, el orillo, y esa parte iba al borde frontal de la tela. Utilizaba para adherirla cola vinílica. Te puedo decir que la tela, en general, ha trabajado bien con la cola vinílica, porque al ser porosa, se adapta bien. Es en este momento que empiezo a imitar al acrílico con el óleo, pero primero a la tela le daba una base diluida de cola.

¹⁸ La obra *Naranja, Magenta y Azul*, del Museo Nacional de Bellas Artes, óleo sobre tela de 135 x 135 cm de 1965, es otro buen ejemplo de esta serie de trabajos.

P. M.: Sin la carga inerte o el blanco.

C. P.: Claro, solo cola vinífica, y luego el color era óleo adelgazado con trementina.

De este período es la obra *Díptico II*, la cual había sido almacenada en un armario, enrollada junto a muchas otras telas que a mediados del



Figura 12. César Paternosto, *Díptico II*, 1966. Óleo sobre tela (2 paneles) 278 x 218 x 7 cm. Gentileza de la Galería María Calcatera.

año 1967 venía desmontando de sus bastidores, con motivo de su inminente viaje a Estados Unidos, en noviembre de ese mismo año.

Tuve la oportunidad de intervenir esa obra con el objetivo de recuperar su planimetría primero, ya que tan extenso período en esa situación de guarda había generado una serie de deformaciones y repliegues

de mucha memoria; e intentar luego un tipo de limpieza ligera de modo de evitar cualquier interrupción visual en un campo de color tan homogéneo. Hay que aclarar que las condiciones de guarda y la oxidación del textil crearon una serie de decoloraciones menores en los distintos planos, que en algunos casos respondían a la secuencia del enrollado, y en algunos laterales, a la actividad de bolsas de polvo atrapadas durante años en esos pliegues, donde la actividad de la humedad tomada es más prolongada.

Se trabajó durante un par de meses de manera periódica en la humectación y posterior secado y aplanado de ambos módulos. Para su limpieza se recurrió a pinceleta en seco primero y goma rallada, luego. Las pruebas de limpieza acuosa extraían bastante color, ya que como aclara el artista, el óleo era muy adelgazado con trementina, con lo cual se perdía mucho aglutinante.

Se elaboró un bastidor especialmente diseñado para ese formato irregular recortado; en este caso (a diferencia de los fijos originales, hoy desaparecidos), con cuñas para ajuste de tensión y aristas rebajadas. La problemática, en este caso, más allá de ajustar el perímetro del bastidor a las medidas exteriores del frente del trabajo, fue no descuidar la



Figura 13. Detalle de César Paternosto, *Díptico II*, 1966. Óleo sobre tela (2 paneles) 278 x 218 x 7 cm. Gentileza de la Galería María Calcatera.

exacta profundidad del lateral original, de suma importancia en la propuesta, y que será centro de especial atención en el siguiente capítulo de su trabajo.

No se efectuó ninguna reposición de color; a mi entender, el concepto de pérdi-

da de capa pictórica es aplicable a una capa continua de color, propia de una pintura tradicional, cuando en este caso, la problemática es más bien, de un textil coloreado.

P. M.: Por otro lado, comenzás a dar profundidad a esos bastidores, lo cual le confiere un carácter objetual a la pieza; siempre manteniendo ese acabado final.¹⁹ ¿Esto conduce tu atención a los bordes?

C. P.: Efectivamente, las obras con forma con sus robustos bastidores fueron el antecedente de mi vuelco hacia los bordes. Comienzo a trabajar con los "bordes" o "miradas laterales" allá por el 69. Pintando al acrílico, pero ahí empiezo a preparar mejor la lona, le daba una o dos manos de gesso diluido para darle mayor homogeneidad a la capa de color, que era aplicado en varias capas.

P. M.: ¿Son las piezas que acabás de exhibir en el MAMBA (2001) en base a aquella memorable muestra tuya del 71 en la Galería Carmen Waugh?

C. P.: Sí. La misma técnica que empleé aquí. Después, hay un momento en que el boliche empieza a funcionar [risas] porque en realidad había un problema de costos, eran épocas muy duras, por lo que era más económico comprar la lona y prepararla uno, ya que una tela preparada era realmente cara. Entonces, como te decía, la cosa empezó a funcionar y yo empecé a comprar tela preparada. Imaginate, algunas obras eran conjuntos de tres o cuatro paneles que se colgaban asociados. Resumiendo, eran acrílicos sobre tela preparada.

En este período trabajará con telas de preparación industrial, montadas en bastidores fijos, regulares y rectangulares, que mantenían aquella profundidad para el plano en el que se desarrollaría el discurso lineal, ya que el frente quedaba neutralizado para la contemplación de la obra. El material de color tendrá un par de variantes: acrílico de aplicación plana; cubritivo y opaco, y lápices acuarelables, que en algunos casos modificaba con agua, a pincel, para una resolución más sensible.

19 Interviniendo piezas de Paternosto de esta época, he observado que un simple tratamiento de limpieza con agua destilada desprende color. La importante adición de diluyente ha provocado que las partículas de pigmento queden débilmente aglutinadas por el aceite.

En el primer caso, desde el punto de vista de la conservación, los planos que se encuentran paralelos y muy próximos a los laterales del bastidor suelen ser perjudicados visualmente, por lo que se denomina



Figura 14. César Paternosto, *Sin título*, 1971. Lápiz acuarelable sobre tela. 120 x 80 x 7 cm. Colección MAMBA. Fotografía Viviana Gil.

guirnalda de tensión. Dicho fenómeno se da como respuesta del soporte textil a los ciclos climáticos, a raíz de los cuales la obra entra en un proceso de elongación y contracción, que hace que la perfecta ortogonalidad del tejido comience a perderse desde que la obra es concebida, desvirtuando especialmente el recorrido de las rectas. Los puntos de sujeción de la tela al bastidor, donde la tela no puede ceder, provocan una serie de arcos entre ellos, por la contracción de la tela libre de movimiento entre esos puntos.

Por primera vez recurrirá a las cintas adhesivas para definir bordes más rigurosamente; para el material de color probará con un nuevo aglutinante, ya de moda en Estados Unidos en aquellos días como sustituto del óleo: el polímero acrílico. La voluntad de llevar al espectador a desplazarse, ya que el argumento de la obra se encuentra en el lateral, hace imprescindible la neutralidad del blanco del plano frontal, así como también del acabado del muro donde es exhibido, ya que en su muestra en el MAMBA en 2001, el satinado de la pared de exhibición reflejaba el color de los bordes del cuadro, dando un efecto muy similar al recurso utilizado por el artista óptico Luis Tomasello, en su serie de *Reflejos*.

La variante del lápiz acuarelable, plantea otra lógica y preocupante problemática para su conservación; el riesgo directo de deterioro que implica una manipulación descuidada de la pieza, por la exposición de ese plano lateral que es donde se da el discurso plástico, haría inviable una posible intervención de limpieza, dada la friabilidad del material de color al agua.

La visión oblicua era, según el propio artista en su charla: “un planteo límite difícil de

Por primera vez recurrirá a las cintas adhesivas para definir bordes más rigurosamente; para el material de color probará con un nuevo aglutinante, ya de



Figura 15. Detalle César Paternosto, *Sin título*, 1971. Lápiz acuarelable sobre tela. 120 x 80 x 7 cm. Colección MAMBA. Fotografía Viviana Gil.

sostener en el tiempo”, que lo llevará a regresar gradualmente al plano frontal, período que denominó “la visión integral” del objeto pintura. Trabajando anverso y laterales, en lugar de la pintura como la tradicional pantalla frontal. Planteo que comenzará con trípticos que presentara en su muestra en la Galería Denise René en 1974.

Puente elaborará estructuras modulares de tres o más bastidores asociados que avanzan al espacio desde el muro, con el suelo como soporte auxiliar, con lo cual obligaba al espectador a desplazarse para abarcar esa experiencia visual. En algunos de los módulos que conforman la obra, la tela cubre anverso y reverso del bastidor, generando placas ligeras que se articulan entre sí a través de pequeñas piezas metálicas especialmente elaboradas.

Aunque con una aplicación plana y opaca del color (óleo en este caso), el tejido continúa manifestando su textura táctil, hecho muy caro a ambos artistas. El principal problema en piezas de geometría dura donde no se ocultan las características topográficas del soporte es su manipulación indebida, que inevitablemente lleva a desgastes en los bordes por la presión ejercida en esa acción. Aun con el uso de guantes apropiados, la marcada textura de la trama de la tela es sensible a la presión y fricción durante su manejo, dañando la superficie y alterando la lectura del color en esa zona de modo irreversible.

En el siguiente fragmento de su entrevista, ante una inquietud mía, cuenta lo sucedido con algunas de estas piezas deterioradas.

P. M.: En un principio me pareció contradictorio, sobre todo pensando en la reacción de ustedes a la fría objetividad del arte concreto, que en las obras del 65/66 utilizarán tintas absolutamente planas donde no se observa textura de pincelada, tanto en tu caso como en el de Paternosto. Pero percibo ahora que aquello sensible-emocional-humano de lo que me hablás, en este caso sigue actuando, aunque residualmente en la textura del material de soporte, en este caso, la tela, ya que vos nunca la cubrís, la dejás dialogar, comunicar su naturaleza, hecho que se da en toda tu obra. La posibilidad de diálogo de los distintos materiales que has utilizado como fondos. Por otro lado, la proyección al entorno que tienen algunas de esas obras hace que tenga un mayor sentido optar por ese tipo de aplicación, ya que la propuesta es básicamente espacial, desde un “campo de color”, para utilizar un concepto difundido en aquellos años. Este hecho, y en relación con la conservación y posible restauración de los mismos, me trae al recuerdo algunas obras de Aldo Paparella, como por ejemplo los *Monumentos Inútiles* hechos en yeso aplicado sobre tela para el armado de los volúmenes. Distintas problemáticas de abrasiones o suciedad que se han dado sobre esa superficie han sido resueltas, como pude enterarme, con frecuentes y arbitrarios repintes y con cola y tiza. Lo que termina sucediendo es que la acumulación de ese material va alterando las cualidades superficiales sensibles de esas hermosas piezas, su topografía original. Lamentablemente hay muchas obras cuyas repintadas de ese modo, configurando así un daño irreversible. Pero lo que me importa es que en tu caso sucede algo parecido, la textura del soporte, sea cual fuere, no se debería perder bajo ningún concepto.

A. P.: Sí, aunque te cuento que hace algunos años, las obras articuladas que se desarrollan en el espacio las repinté con acrílico. La roja que me mencionaste también, y fue comprada por el Museo de Austin, Texas.²⁰ Otra en verde con líneas rojas, aquí podés ver el boceto, que fue comprada por la colección de la Fundación Cisneros Fontanals Arts. En ambas, la franja tiene el mismo sentido, no era un tema decorativo, también tenía la intención de que fuera una especie de signo que se desplaza. A ambas piezas les di una mano de acrílico encima. Porque esas obras yo las hice en el 66. En un principio las tenía guardadas en City Bell, donde tenía una casa chiquita, y un sobrino que vivía enfrente era el que tenía la llave de la casa. Imaginate, después las llevé a Sánchez de Bustamante y Melo, luego al estudio de la calle San Martín, y para terminar vinieron acá (Av. Caseros, CABA), entonces la pintura tuvo varios problemas, por lo que las repinté. En la roja al principio la hice en óleo y me sucedió algo que casi no se pudo corregir, me quedaron como manchas digamos. Luego recurrí al acrílico encima para ver si lo podía reparar, y no anduvo, se nota. Entonces lo dejé; me dije: "es así; lo verdadero es esto".

P. M.: ¿Querés decir que la capa original es óleo y después de años le diste una mano de acrílico?

A. P.: Sí, aunque el acrílico se lo coloqué hace muy poco. Porque sabrás que la convivencia de acrílico y aceite son fatales.

Ambos artistas desarrollarán, en adelante, una estética que inevitablemente remitirá a la cultura prehispánica, con obras que pueden (y deben) leerse también como afines a la vanguardia norteamericana. La biaxialidad del tejido del nativo sudamericano es determinante en su estructura compositiva, que parece obligar a desarrollos formales ortogonales o recorridos diagonales; de igual modo, está presente en las composiciones de ambos artistas, y tal vez por la misma razón: la incidencia de un tejido que nunca es negado ni cubierto.

Paternosto, a partir del cambio que representó la visión integral, con una paleta monocroma en tierras que se extiende ahora al plano frontal, emprenderá un retorno al hecho sensible, con una cierta gestualidad en la aplicación del material, al que ahora sumará distintas cargas, como marmolina, pasta modeladora, para luego preparar el color a partir de pigmentos en polvo aglutinados con resina acrílica, dosificada para conservar un acabado siempre mate. "El color deja de ser plano y está valorizado a través de distintas texturas, sin ocultar trazos sensibles y aún cierto dinamismo gestual. Una línea central vertical divide en dos el plano frontal. A uno y otro lado el plano aparece valorizado".²¹

C. P.: Luego hay otro momento que se da luego del viaje a Perú, en el 77, cuando empiezo a utilizar colores terracota. Ahí mezclo el color con polvo de mármol, lo que allá se llama *modeling paste*, un polvo de mármol impalpable. En general,

20 *Estructura*, 1966. Blanton Museum of Art, Texas at Austin, USA.

21 Fermin Fèvre. *Pintores argentinos del siglo XX*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

trabajaba el color con monocromáticos, dividiendo en dos mitades la obra, verticalmente. El mismo color y matiz, una mitad mezclada con este polvo de mármol aplicado con espátula, lo cual me daba una cosa muy sutil de diferenciación de las dos superficies, porque una era muy mate y la otra quedaba con el semibrillo del acrílico. Todo esto era a finales de los setenta, y en determinado momento, a mediados de los ochenta, volví al óleo, pero es un período que prefiero no recordar, empecé a hacer cosas que después me disgustaron mucho.

P. M.: Tal vez tengas algún dato técnico de importancia para quien pueda recibir una obra de ese período.

C. P.: Lo dificulto, pero de todas maneras te cuento que usaba una base de acrílico mezclado con *modeling paste* (pasta modeladora acrílica) para hacer una superficie algo más absorbente para el óleo.

P. M.: ¿Tu negación con este período era por cuestiones de estética o de deterioro?

C. P.: De estética, pero algunas obras de aquel período, vaya a saber por qué, tal vez impericia mía, la película de óleo se desprendía.

P. M.: Podría ser por la base acrílica, de ser homogénea e impermeable no representa una buena base para el óleo que necesita algo de absorción para el anclaje del color. En realidad las superficies anteriores de las que hablamos, donde había una preparación magra de la tela, era mejor opción para el óleo. Hay muchas telas de preparación industrial, acrílicas en la mayoría de los casos, en las que frecuentemente el óleo se levanta luego de algunos años y uno puede ver debajo de la escama de pintura levantada, la tela perfectamente blanca, es decir, el óleo no tuvo ningún tipo de penetración en esa capa de preparación.

C. P.: Puede ser, aunque en otras no hubo problemas, ha funcionado muy bien, la única diferencia entre ellas puede haber sido la cantidad de trementina con la que diluía el color. Lo importante es que este período termina a principios de los noventa. Luego, vienen esas estructuras que vos conociste en la galería Rubbers, (1997 y 1999) donde vuelvo a la técnica del acrílico, mezclándolo con *modeling paste*. La novedad, es que en esta serie comencé a mezclar el pigmento en seco con el medio acrílico.

P. M.: Seguramente te daba algo que el acrílico preparado no te daba.

C. P.: Me permitía, de un modo más enfático, algo que a mí me siempre me interesó, el terminado mate. Son muy escasas las obras mías que vas a ver con un acabado brillante, sobre todo en la época del óleo. Siempre me gustó el terminado mate, entonces con el pigmento seco podía graduar todavía más dicho acabado e inclusive, en algunas obras, aplicaba el pigmento en forma más espontánea, tenía el frasco del pigmento, metía el pincel con el medio o aglutinante mate y lo llevaba al plato para la mezcla, y de esta manera lograba un acabado aún más mate, quedaba como terciopelo.

P. M.: ¿Qué evolución tuvieron esos trabajos? Digo, en cuanto a la estabilidad de esa capa pictórica que no pasó por el proceso de molido que asegura que cada partícula de pigmento esté ligada a la emulsión acrílica para evitar cierta friabilidad del material de color.

C. P.: Hasta el momento, no percibí nada significativo.

P. M.: En sintonía con las necesidades ético/estéticas de tu gran amigo Alejandro Puente, por lo que estoy escuchando, deduzco que nunca te interesó barnizar tus obras, ni aún con barniz mate.

C. P.: No, alguna vez en obras del período de transición al óleo, pero si hay obras

barnizadas te cuento que son escasas. Y la razón podría ser algún caso de absorción del color en algunas zonas, por lo que entonces barnizaba. Creo que además tenía que ver con la pobre calidad de nuestros óleos.

En la obra de Alejandro Puente, *Mancapa*, acrílico sobre tela perteneciente al MAMBA, el color es aplicado muy diluido; parte del mismo penetra tiñendo la tela desde trazos nerviosos. La composición parte de una cuadrícula ejecutada con grafito, que en algunos planos aparece por sobre



Figura 16. Alejandro Puente, *Mancapa*, 1979. Acrílico sobre tela. 85 x 125 cm. Colección MAMBA. Fotografía Viviana Gil.

el color final. La imagen de la obra con luz transmitida permite observar la transparencia de la misma, ya que, como el artista ha detallado en su entrevista, la preparación era escasa y con un motivo expresivo:

P. M.: A tu regreso de Estados Unidos, para entrar en un grueso de obras que el público aquí ha frecuentado más en los últimos años, vas definiendo lo que Fermín Févre denominó como “una metafísica de la materia”,²² donde vas estableciendo un tipo de factura y una cualidad visual de superficie que te distingue, al igual que a Paternosto, como vos mismo comentabas, y que mantenés hasta el día de hoy: preparado absorbente de la base –en general, tela– y a la característica magra del material que aporta color para evitar todo brillo.

A. P.: El problema que me solucionaba el acrílico era que ya no necesitaba preparar la tela, que era lo que aprendí por aquellos tiempos con Salvador Stringa,²³ un italiano restaurador y pintor que trabajaba para el Museo de Bellas Artes de La Plata, que dirigía Emilio Pettoruti. Él me mostró en el taller del museo, una pintura que tenía dada vuelta en su mesa, y la tela tenía como agujeros, era una pintura de Victorica,²⁴ y él me decía: “Mire, esto es producto de que no preparó bien la tela y el aceite que sigue vivo, se come el algodón”. Él lo que me quería decir, es que cuando se pinta con óleo es importante preparar bien la tela para que no ocurriera eso.²⁵

22 Fermín Févre. “Puente, en *Pintores Argentinos del siglo XX*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p. 4.

23 Salvador Stringa (1891-1977). Pintor y restaurador del Museo Provincial de La Plata Emilio Pettoruti. Fue designado Director interino en 1959.

24 Miguel Carlos Victorica (1884-1955). Pintor nacido en Buenos Aires.

25 “El preparado está considerado como absolutamente necesario; la pintura al óleo nunca debe estar en contacto con las fibras del lienzo o éstas se pudrirán haciéndose frágiles y quebradizas. Esto lo han sabido los artistas durante siglos y los primeros ejemplos de pintura al

En cambio con el polímero acrílico eso no ocurría. Entonces para mí, el resultado sin brillo era una opción fenomenal. Aunque yo le doy actualmente una base de blanco licuado a la tela porque si no, tenés que repetir la operación de color varias veces.

P. M.: Es decir, sin preparar un poco la tela, no tenés una buena respuesta en cómo esta toma el color. El apresto que tiene la tela de origen y la tensión superficial propia del agua en realidad favorecen esa tendencia a armarse en gota y no mojar el sustrato; en este caso, la tela.

A. P.: Así es, yo hice pinturas directamente sobre la tela sin preparar, pero si yo pongo un color, en un principio me rechaza la pintura, por lo que comencé a lavar la tela, la empapo bien, le saco algunos dobleces y le saco el apresto. Y conceptualmente era interesante eso de embeber la tela, y volvía al tema de fundir la pintura en la base. El efecto de rebote que tenía si no preparaba la tela, me hacía todo muy lento y pesado. Es como si sos un marxista cerrado, eran etapas de militancia de este concepto, entonces con el tiempo le encontré esta solución, la de lavar la tela y darle una base de blanco licuado. Entonces, una cosa que a vos te puede interesar desde el punto de vista de la restauración, es que hay muchas pinturas que termino por descartarlas, porque si yo insisto mucho con la materia, esta comienza a adquirir brillo, porque es más gruesa la capa pictórica.

P. M.: El polímero toma cuerpo, y la cosa va más allá de tus intenciones en el acabado final.

A. P.: Claro, toma cuerpo, le da brillo y ¿qué sucede? Eso se detecta. Entonces trato de mantener esa superficie mate, lo cual fue una constante, y en el medio artístico, una tensión para los otros pintores ya que era algo que a mí me distinguía, tanto como a César.

P. M.: Y se da a lo largo de toda tu carrera, y como en tantos otros casos representa un desafío para quien quiera intervenirlos sin alterar esas cualidades de acabado final, tan características en tu obra.

A. P.: Sí, claro; lo fundamental era ese vínculo estético para mí, de lo seco. Yo siempre tuve rechazo a los artificios. Hay un sentido ético en mis intereses, digamos entre comillas lo verdadero, entonces si hay artificios, deja de ser verdadero, ¿no? Si, básicamente preparo la tela con blanco diluido como te contaba, lo paso con esto.

[Me muestra una espuma de poliuretano compactada para aplicar pinturas].

Esto me permite velocidad. Si yo lo hubiera tenido en aquella época las cosas hubieran salido mejor, porque si paso el blanco a pincel va dejando marcas. Si en la aplicación yo llego hasta algún punto de la tela desde uno de los lados, hay puntos que se van secando, entonces qué ocurre, cuando voy a pintar para superponer después, esa mancha de secado aparece, aunque me dé encima un color muy diluido.

P. M.: Lo que vos denominás mancha es la superposición de cargas. La primera mano actúa como base para la segunda, lo cual hace aparecer algo de brillo en ese lugar, ya que en ese punto hay dos capas de color. La segunda no sufre la absorción de la primera.

A. P.: Claro, por lo que esta herramienta me facilita pasar la pintura rápidamente.

óleo sobre lienzo ya estaban encolados". Ralph Mayer. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid, Blume, 1985, p. 225.

Si usás una pinceleta, habría que recortarle los pelos, ya que cuanto más largo es el pelo del pincel, más carga de pintura deposita.

P. M.: Te cuento que para barnizar los cuadros en los talleres de restauración, sobre todo quienes no poseen compresor con atomizador, utilizan pinceletas muy usadas, de pelo muy corto, y es por esa razón: al tener el pelo corto, la deposición de material es más precisa y la carga justa. En pintura tradicional, el barniz (Dammar o Copal) recién aplicado es traslúcido, y las diferencias de acumulación en su aplicación no se evidencian. Cuando el barniz oscurece por envejecimiento natural, todos los errores de aplicación, incluidos chorreados del barniz, se hacen claramente perceptibles por su oscurecimiento. Luego aparece en tus obras una serie de variantes en cuanto a soportes, como plumas, corcho y aglomerados de distintas características, y todos con las mismas cualidades de acabado mate.

A. P.: Me interesaba bastante la textura que se generaba, y que es diferente a la que hago en los últimos años. Cuando yo fui viendo la producción de las culturas prehispánicas, más precisamente los mantos plumarios, el sentido de estos trabajos o, mejor dicho, lo que producen como sentido, es que por ejemplo, los europeos, que por años trabajaron en investigación sobre la cultura prehispánica, por decirlo de alguna manera, era gente educada y formada artísticamente desde la figuración representativa y herederos de un legado con una determinada concepción estética, entonces esto se traducía en que un manto plumario era un elemento decorativo, no lo concebían como integrado o parte de una obra de arte.

Un poco la modernidad, en su desarrollo de experiencias de ampliación lingüística, de investigación o exploración, fue como liberando o abriendo estos conceptos, entonces mi intención en el trabajo con plumas era que utilizando este medio, podía alcanzar un nivel artístico importante como con cualquier otra obra de arte, y era una manera de cuestionar esas limitaciones de pensamientos, afirmaciones o señalamientos de gente que encaró trabajos sobre el arte precolombino.

La reflectografía infrarroja muestra una corrección (pentimento) o agregado del artista en la línea diagonal formada de cuadrados de la parte superior derecha. La referencia de la otra imagen con luz normal nos muestra que el color en esa diagonal no es el mismo, seguramente está logrado con otros pigmentos no absorbentes del IR, por lo que se hacen transparentes a esta radiación; los cuadrados de la obra original son más

absorbentes y por lo tanto más oscuros.

Más tarde, Puente sacará provecho de distintos materiales que ofrecen un amplio registro de texturas, como aglomerados de distintos

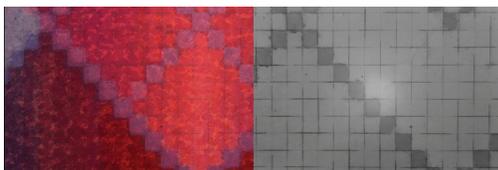


Figura 17. Detalle de Alejandro Puente, *Mancapa*, 1979. Acrílico sobre tela. 85 x 125 cm. Colección MAMBA. Fotografía Viviana Gil.

tamaños de fibra, las telas, corchos y plumas, a los cuales tiñe más que colorea, de un modo similar a como ejecuta sus pinturas de las últimas décadas con pinceladas vibrantes de color diluido sobre una tela de algodón a la que este se incorpora.

Paternosto, a partir de su viaje en 1977 al norte argentino, Bolivia y Perú, se interesará por la síntesis geométrica de esa producción prehispánica, poniendo central interés en la escultura monumental, a raíz de lo cual iniciará una investigación en la que abordará la dimensión estética de esas obras y elaborará el material que, para fines de la década, lo llevará a publicar un libro hoy agotado: *La piedra abstracta*.²⁶

No abandonará la ortogonalidad en toda su producción posterior, y las variantes a la pintura acrílica pasan por una antigua afinidad con el óleo, el cual reaparece en su paleta cada tanto. Con Paternosto hemos mantenido a la fecha, una comunicación permanente vía correo electrónico. En un reciente correo sobre sus últimos trabajos, me escribe:

Estaba pensando que no sé si en algún momento te aclaré la técnica que he estado usando en los últimos tiempos. Va así: primero, aplico un color de base, que es ese *off-white*. Luego aplico el "estuco", como lo bautizó Inma, que es una mezcla de *gesso*, *modelling paste* y blanco titanio, que me da esa área de blanco puro, levemente texturada. Luego, cubriendo todo, va una aplicación de óleo blanco, diluido (que atenúa un poco la diferencia de valores entre los dos blancos de base). Y finalmente, cuando seca el óleo blanco, aplico el óleo de las áreas de color, en dos o tres capas. Es obvio que esto no altera tener que lidiar con el acrílico de base, pero quería comentarlo, por si no lo había hecho antes, y también para tus archivos. ¡Qué lejos estamos de la pintura en pasta! ¿No? Un abrazo, C. (Correo electrónico del 15/10/15 a las 8:42 h).

Ante mi desconocimiento del término *off-white*, me comenta:

Creí que lo conocías, que además es muy común en pinturas industriales, para paredes (claro, en NY, donde viví la mitad de mi vida...). Es un blanco, apenas tintado con gotas de ocre y/o tierra sombra natural y que es precisamente el área donde se dañó la tela en mi obra. Por sí solo, aparece como un blanco. Si le arrimás un blanco puro se lo ve que no es puro, que está *off*, que está "fuera" del blanco. Se entiende, ¿no? Abrazo, C. (Correo electrónico del 15/10/15 a las 13:49 h).

Conclusión

El siglo veinte será testigo de la gran ruptura con el pasado, que el campo de las artes plásticas ha ensayado en busca de su autonomía. Las primeras décadas tendrán al movimiento de "arte concreto

26 Cesar Paternosto. *La piedra abstracta*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1989.

invención" operando sobre una nueva categoría ontológica para la obra de arte, poniendo en escena especulaciones que abrirán camino a nuevos atributos para la pieza de arte, como su autorreferencialidad y contenidos metamateriales. En su evolución, la conservación/restauración ortodoxa evidenciará, en principio, sus limitaciones ante las prácticas y planteos conceptuales que desde la modernidad se explicitan; conceptos como permanencia, eficiencia, funcionalidad, singularidad, reversibilidad de tratamientos, respeto por la instancia histórica del original, el original mismo, diferenciación de la tarea del restaurador a través de reposiciones de color diferenciadas, intención del autor, y aun la propia noción de autoría, son considerados y puestos en situación ante cada caso en su particularidad; pero hay que aclarar que el siglo será también testigo de la readaptación del conservador a las nuevas propuestas, quien sabrá acompañar desarrollando un marco teórico/práctico de referencia para abordar el conjunto: aspecto, estructura y concepto, que hace a la obra de arte.

El sentido de pertenencia al Museo de Arte Moderno, en mi caso, está fundado no solo en las más de dos décadas que llevo conservando e interviniendo su patrimonio, sino en la enorme oportunidad del contacto con el artista, sus materiales, técnicas de ejecución y propósitos, origen de todas mis investigaciones. Si bien tanto Paternosto como Puente, en principio, actuaron desde una posición de enfrentamiento al arte concreto, con una impronta más humanizada y sensible, es indiscutible que todos pertenecen al inagotable campo de experimentación e investigación que es el arte abstracto.

ABSTRACT

In the 1980s, the northeastern Brazilian city of Recife became a major hub for the international mail art network. If an occasionally defiant northeastern regionalism marks the production of Pernambucan writers, artists and intellectuals throughout the 20th century, how would this cultural stance meet with the accelerated internationalisation of communication systems that led to the formation of increasingly cross-national artistic networks? This essay explores how local concerns, registered through performance, urban interventions and works that foreground the everyday life of the city, intersected with bodies of matter—mail art works—that travelled on behalf of the artist, transferring their bodies or their localities into varied worldwide contexts. These parallel activities were elementally conjoined both as expressions of the local and immediate and as displacements of these experiences to other localities.

Key words: *Networks, mail art, globalization, Brazil, translocal, conceptual art, performance.*

RESUMEN

En los años ochenta, Recife, ciudad del noroeste de Brasil, se convirtió en un gran núcleo para la red internacional de arte correo. Si a lo largo del siglo XX, un regionalismo ocasionalmente desafiante del noreste marca la producción de los escritores, artistas e intelectuales de Pernambuco, ¿cómo se encontrará esta instancia cultural con la acelerada internacionalización de los sistemas de comunicación, que derivó en la formación de redes artísticas transnacionales cada vez más grandes? Este ensayo explora cómo las preocupaciones locales, registradas a través de *performances*, intervenciones urbanas y obras que colocan en primer plano la vida cotidiana de la ciudad, se intersectan con cuerpos de materia —obras de arte correo— que viajaron por cuenta del artista, transfiriendo sus cuerpos o sus localizaciones al variado contexto mundial. Ambas actividades paralelas estaban elementalmente unidas como expresiones de lo local e inmediato y como desplazamientos de estas experiencias hacia otras localidades.

Palabras clave: *Redes, arte correo, globalización, Brasil, translocal, arte conceptual, performance.*

Fecha de recepción: 21 de marzo de 2017

Fecha de aceptación: 7 de mayo de 2017

Networking Regionalism

Long-distance performativity in the international mail art network

Zanna Gilbert¹

In the 1980s, the northeastern Brazilian city of Recife became a major hub for the international mail art network with the activities of the artists Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Unhandeijara Lisboa² (Paraíba), Ypiranga Filho, Silvio Hansen, and Leonhard Frank Duch. If an occasionally defiant northeastern regionalism marks the production of Pernambucan writers, artists and intellectuals throughout the 20th century, how would this cultural stance meet with the accelerated internationalisation of communication systems that led to the formation of increasingly cross-national artistic networks? This essay explores how these concerns with the immediate locality, registered through performance, urban interventions and works that foreground the everyday life of the city, intersected with bodies of matter –mail art works– that travelled on behalf of the artist, transferring their bodies, and by extension, their localities, into varied worldwide contexts. These parallel activities were elementally conjoined both as expressions of the local and immediate context and as displacements of these experiences to other localities. They were also responses fraught with the tensions of living under military government, particularly after the Institutional Act 5 was instituted in 1968, which effected a

¹ Getty Research Institute

² Lisboa has always lived and worked in Paraíba, but he maintained a strong dialogue and participation in mail art projects emanating from Recife.

subsequent nulling of the sphere of collective action and social resistance initiated in the 1960s.

Into the translocal

In 1925, Pernambucan intellectual Gilberto Freyre complained of the imported visual styles in the Brazilian northeast, which he characterized as a “tyranny of distance imposed on our eyes and our imagination”. Freyre lamented a “cultural regime” that resulted in a lack of artistic methods that could respond to the particularity of regional conditions, notably the special quality of light in the region.³ However, it also called for an art that would present not only local subject matter but also an epistemological or methodological difference in its approach.⁴ As one of the most important intellectuals in Brazil, the discourse of regionalism pronounced by Freyre became a debating point for Pernambucan artists seeking at once to respond to their immediate locality and, at the same time, take part in artistic conversations further afield. As the twentieth century’s accumulating developments in printing, reproduction, and communications technologies marched on, the resulting closure of distance between the “here” and “there” led artists to negotiate the increasing ability to communicate beyond their towns and cities, and to further engage the often cosmopolitan aspects of regionalism.

That Recife became a hub for the international mail art network is not incidental; the northeast’s strong cultural identity, its cosmopolitan history and artistic heritage meant constructing a cultural forum that was independent and removed from the dominance—still effective today—of the Rio–São Paulo axis.⁵ While curator and critic Moacir dos Anjos has pointed out the relatively recent construction of the northeast

3 Gilberto Freyre. “Algumas notas sobre a pintura do Nordeste do Brasil”, in Gilberto Freyre *et al.*: *Livro do Nordeste, comemorativo do centenário do Diário de Pernambuco: 1825-1925*. Recife, Off. Do Diário de Pernambuco, 1925.

4 *Ibidem*.

5 The constructed cartography of the north-east and indeed, all symbolically-constructed geographies, is noted by Moacir dos Anjos: “Although it sometimes seems eternal for Brazilians, the idea of the northeast is only a century old, its origin being the political reaction to the dismantling of the sugar and cotton trades and a solution to the crisis faced together with the Brazilian provinces that depended upon it”. He further points out that the crystallization of the region through the works of writers, musicians, novelists, essayists and painters solidified its legacy, and defined it, along with Gilberto Freyre’s characterization as a center that held the roots of Brazilian cultural traditions. Moacir dos Anjos. “Desmanche de bordas: notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil”, in Clarissa Diniz, Gleyce Kelly Heitor and Paulo Marcondes Soares (orgs.): *Crítica de Arte em Pernambuco, Escritos do Século XX*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2012, p. 265-266.

as a discursive delimitation, regionalism as a position that could be either pursued or challenged is undeniable. Nevertheless, this commitment to the local was not hermetic and in no way compromised the desire to reach beyond Brazil, with artists often circumventing entirely the path through the country's acknowledged art centers. By the early 1970s, artists in Recife saw an opportunity to once again reinvent geographies by reconfiguring the structures of transmission of information, ideas, and art through the mail. Recife's port had already inaugurated the city as a 20th century cosmopolitan hub, which moreover in previous centuries had been defined by Dutch, English, and French colonial incursions. Recife was a locality, then, defined as much by the 'beyond' as by the local.

The *Manifesto Tropicalista: Porque somos e não somos tropicalistas* (Tropicalist Manifesto: Why We Are and Are Not Tropicalists), authored in Recife in 1968 by Jomard Muniz de Britto, laments the "cultural stagnation of the province", asking: "Why do we insist upon living ten years behind Guanabara, and a century behind London? For regionalist loyalty? For the love and defence of our traditions?".⁶ The second part of the manifesto was published the same year, this time subtitled *Inventary of our Cultural Feudalism*, where the authors argue for 'new creative processes' and the use of the mass media as a way of overcoming the aforementioned stagnation.⁷ With the examples of more recent Pernambucan innovators in mind then, such as Vicente do Rego Monteiro, Aloísio Magalhães, and Montez Magno, artists began working with performative experimental practices with the aim of disseminating them locally, nationally, and internationally.

A mailing sent in 1977 by artist Unhandeijara Lisboa, who lived in the neighbouring state of Paraíba, to Paulo Bruscky proposes an appropriately radical geographical vision, one in which mail art has drastically reconfigured the earth. Lisboa's drawing depicts a cubic world map accompanied by the message "Hail! Hail! A Package from Recife!". Lisboa's map recalls earlier artistic distortions of the world's territory according to the centers of surrealist activity or interest; he depicts a decentralized and reconfigurable cuboid fragmented into four moveable sections that demonstrate the multiplicity of connections and possibilities in mail art networks. Instead of a unidirectional transmission of aesthetic norms from center to periphery, mail art embraced the possibilities of multidirectional exchange.

6 Jomard Muniz de Britto *et al.* "Manifesto Tropicalista: Porque somos e não somos tropicalistas", *Jornal do Comércio*, Recife, 20 April, 1968.

7 Jomard Muniz de Britto *et al.* *II Manifesto Tropicalista: Inventário do nosso feudalismo cultural*, first published for the solo exhibition of Raul Córdula at Oficina 54, Olinda, 1968.

Urban bodies: *poema processo*, performance and the city

In the late 1960s, a new generation of artists who wished to experiment with media and question institutionalized values in the artistic and broader sphere emerged. In a move that was as much pragmatic as ideological—for museums were generally not open to their artist experimentation—artists' urban interventions became a strategy of insertion into the everyday life of Recife's public sphere. Differing somewhat from body art actions that investigated the physical limits of the body to existential ends, Recife artists' use of the body was often extrapolated to the social body and explored divisions between the popular and the erudite. The first action of Bruscky–Santiago Team (Paulo Bruscky and Daniel Santiago), *Exponáutica e Expogente* (*Exponautical and Expopeople*, 1971), took the beach as a space for exhibition in place of the customary privileged gallery space. The next year, at the action *Artexpocorponte* (*Artexpobodybridge*, 1972) Bruscky and Santiago invited participants to communicate between two Recife bridges by means of coloured cards



Figure 1. Paulo Bruscky, *Exponáutica e Expogente* (Exponautical and Expopeople), 1970. Image courtesy Galeria Nara Roesler and Paulo Bruscky.

invoking collective action, participation and communication without language and in the same year for *Artemcágado* (*Artontortoise*, 1972), the pair invited people to adorn their pet tortoises for exhibition in the street. This posture of turning art into a collective and popular activity built upon the development and subsequent repression of social movements of the 1960s that had impacted on the artistic sphere, such as the Recife Popular Culture Movement (Movimento de Cultura Popular do Recife, 1960), the Ribeira Movement (Movimento da Ribeira, 1960), and the Armorial Movement (Movimento Armorial, 1970) that were concerned both with collectivity and popular culture.⁸

8 Itamar Morgado da Silva. "Fissuras e Capilaridades: O indivíduo e o colectivo na formação da poética artística de Daniel Santiago", MA Thesis, Universidade Federal de Pernambuco, Recife,



Figure 2 y 2a. Paulo Bruscky, *Artexpocorponte*, (*Artexpobodybridge*), 1971. Image courtesy Galeria Nara Roesler and Paulo Bruscky.



Figure 3 y 3a. Paulo Bruscky, *Artemcágado* (*Artontortoise*), 1972. Image courtesy Galeria Nara Roesler and Paulo Bruscky.

The formation of mail art network in Recife was both literary and performatic (implicating the body) from the beginning. Artists in Recife became involved in mail art initially through the movement *Poema Processo* (process poetry), which developed some of the achievements of the concrete and visual poetry movements. Introduced by the Rio-based poet Wladimir Dias-Pino through the magazine *Ponto* in 1967, *Poema Processo* proclaimed a poetry focused on process, or, as Dias-

Pino put it, the “critical unleashing of always-new structures”.⁹ Most

2013, pp. 33-34.

⁹ Interview with Regina Célia Pinto, undated, Museu de Essencial e do Além Disso website,

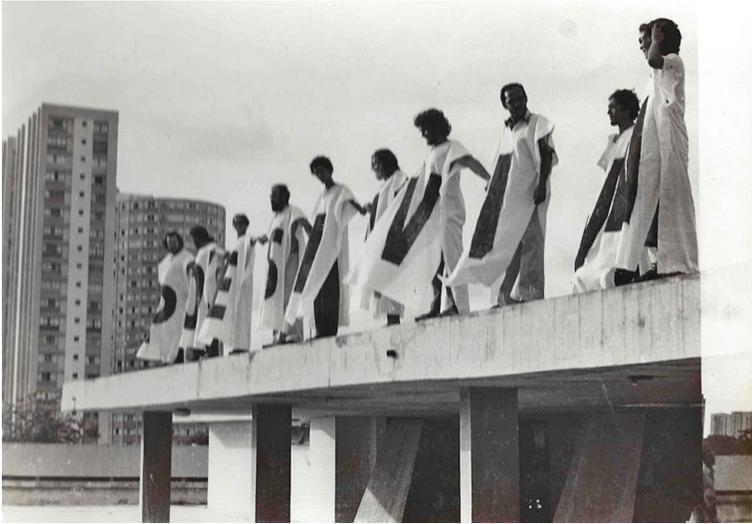


Figure 4. Recife Poema Processo group, *Poesia Viva (Live Poetry)*, 1977. Image courtesy Galeria Nara Roesler and Paulo Bruscky.

crucially, Dias-Pino defines process poetry in relation to the notion of games, scores, and activities—a poetry that emerges from the page into the social sphere: “Process poetry builds on the advances of concrete poetry and moves towards that tendency, towards visual conceptual games, scores, and activities. Although these poems are not yet scores, they do suggest a secret code system waiting for a reader to interpret or play”.¹⁰

Like mail art, the movement was networked, arising in various cities at the same time, as noted by Nedie Sá:

Process Poetry was founded as a movement in 1967, it happened simultaneously in various ‘points’ throughout Brazil: here in Rio, in the northeastern Natal and Recife, and in Minas [Gerais]. From 1967 to 1972, the Process Poetry movement came to have about 250 participating artists and poets. It was open to new participants so that mail was intensively employed... Many of those who now do mail art participated in Process Poetry.

The already established networks described by Sá included Recife, where the artists’ interest in conceptual proposals and visual poetry

accessed July 4, 2012, <http://www.arteonline.arq.br/museu/interviews.neide.htm>

10 Wladimir Dias-Pino. “Process: Project Reading”, Rio/Montevideo, Ponto/OVUM, October, 1969, cited by Charles A. Perrone. *Seven faces: Brazilian Poetry since Modernism*. Durham, Duke University Press, 1996, p. 66.

coincided with the internationalization of mail art, which also focused on process, visual poetry and conceptual propositions. This internationalism was achieved by sharing mailing lists of poets and artists' addresses in networked artists' publications.¹¹

The connection between experimental poetry and the body was exposed in the 1977 performance poem *Poesia Viva (Live Poetry)*, a culmination and celebration of process poetry. Organized by Paulo Bruscky and Unhandejara Lisboa, the performance asserted the body as the poem itself. In the text distributed at the event, Lisboa stated: "We are the work itself, we are the moving letter".¹² Each of the participants bore one of the letters that spelled the title of the work, and throughout the performance each of them helped form additional words by moving their bodies around. The body became the letter, the letter fused with the body, and meaning was created collectively through a symbolic recuperation of the relation between language and the body, the collective's answer to breaking codified semiotic systems.

The intersection between text and body is also notable in the case of two comparable performance works, each by the long-term collaborators Bruscky and Santiago. In the case of Bruscky's *O que é arte, para que serve? (What is Art, What is it for?, 1978)*, the work asks a literal question about the role of art in society. The question, like the letters borne by the participant-actors in *Poesia Viva*, was carried on Bruscky's own body, by being displayed on a sandwich-board. The artist exhibited himself in the window of the Livraria Moderna bookshop, after which he physically distributed the message around the city. In 1982, Daniel Santiago also employed his body and a text in the work *O Brasil é o meu abismo (Brazil is my Abyss)*. The title of the work refers to a poem by Jomard Muniz de Britto, *Aquarela do Brasil (Watercolour of Brazil)*, which is a dark commentary on the years of military dictatorship ("Brazil is not my country, it's my abyss"). The artist suspended himself from the banister of the Galeria Metropolitana (today the Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, or MAMAM) holding a poster with the words "Brazil is my abyss" on the card. Hanging upside down challenges norms of perception, and conjures up the "abyss" of the artists' personal response to the political situation at that moment. Both of these literal and physical actions depended on the body as a support for text and as an instigator of poetic action.

11 For more information on the relationship between visual poetry circles, mail art and conceptualism, see my article "Genealogical Diversions: Experimental Poetry Networks, Mail Art and Conceptualisms", *Caiana* 4, 2014. Available at: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=136&vol=4.

12 Statement issued as part of the performance, 1977. Paulo Bruscky Archive.

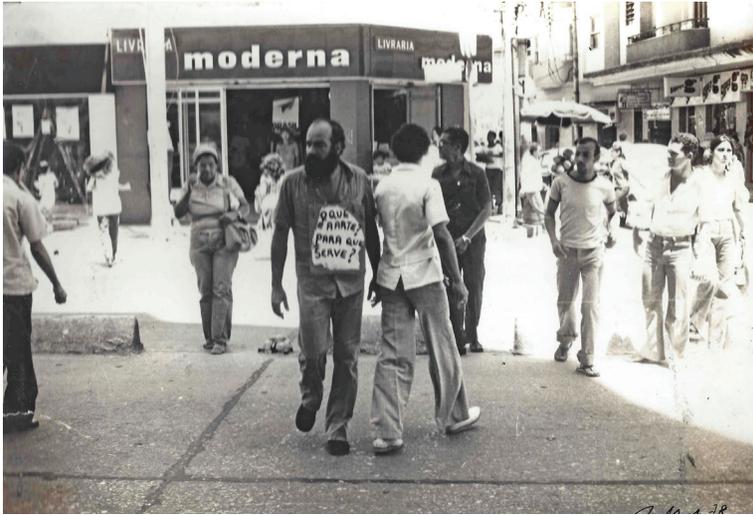


Figure 5. Paulo Bruscky, *O que é arte, para que serve?* (*What is art, what is it for?*), 1978. Image courtesy Galeria Nara Roesler and Paulo Bruscky.



Figure 6. Daniel Santiago, *O Brasil é o meu abismo* (*Brazil is my abyss*), 1982. Photo: Sérgio Lobo. Image courtesy of the artist.

Bodies of matter: the human letter

The fact that mail art is a disembodied art practice did not prevent artists from experimenting with ways of making the body the protagonist of their mailings. In 1975, for example, Leonhard Frank Duch sent a humorous 'souvenir' from a holiday to Itamaracá, a well-known beach destination on the northeast coast. The postcard, instead of bearing picturesque images of a typical



Figure 7. Daniel Santiago, *De que é que tenho medo?* (*What is it that I'm afraid of?*), 1978. Image courtesy of the artist.

beach town, carries Duch's own burnt skin, drawing attention to the body and flesh of the absent sender. In mail art works, then, the mailing often acts as an emissary, travelling as a proxy or in lieu of the artist. Moreover, the preoccupation with establishing more intimate interactions against the backdrop of dehumanising technological communication and mass media meant to establish affective connections between one another. Art historian Amelia Jones ascribes conceptual artists' interest in the body to a reaction against commodification, stating that in "pancapitalism, subjects become objects of the commodity system with its never-ending processes of exchange".¹³ However,

while they were certainly concerned with the rationalising processes of commodification and mechanization, artists working in the context of dictatorships extended the implications of featuring the body, or traces of the body, in their work.

Another couple of works by Bruscky and Santiago explore how the possibility of corporal danger and physical punishment demanded a visceral awareness of the somatic realm.¹⁴ After he and Bruscky were imprisoned in 1976 for organizing an exhibition of mail art with some political content, Daniel Santiago made a touching self-portrait accompanied by the question, "What is it that I'm afraid of?". The ink drawing depicts the downcast artist, clearly profoundly affected by his treatment at the hands of the authorities. The three-quarter-length portrait would be quite conventional had the artist not replaced his shoulders and upper torso with an envelope, from which his head and shoulders emerge. Santiago makes a direct link between his artistic pursuits and his somatic fear that refers to the atmosphere of intimidation during his brief period of incarceration. The question—a thought bubble implicating it as a private one—is rhetorical, but it could also be accusatory, or refer to impending self-censorship. The process of internalising structures and modes of behaviour imposed by dictatorship is seen in action here, alongside the compromised opportunities for free artistic

¹³ Amelia Jones *et al.* *The Artist's Body*. London, Phaidon, 2000, p. 21.

¹⁴ Merleau-Ponty's notion of the body as the locus of perception can also be borne in mind as it develops a notion of *embodied* knowledge that was influential for the well-known artists Lygia Clark and Hélio Oiticica.

an image creating an “extra authenticity and magical charge”.¹⁶ If artists embraced the democratic potential of reproduction wholeheartedly, they also maintained a need for the artwork’s “magical” quality, since through this immediacy they were able to figuratively ‘touch’ the recipient. For example, the distortions Paulo Bruscky created by pressing the body against the photocopier’s scanner bed evoke an atmosphere of claustrophobic violence—the artist’s mouth is open in a silent scream, which registers the precise instant being recorded. In this case, the specificity of the moment conveys both the possibility of creating an impression of immediacy through the mail by attempting to reduce the distance implicit in postal communication, *as well as* the ultimate impossibility of direct contact (registered here by the lack of sound in the scream and the sense of claustrophobia created by the trapped body). In his 1980 *Xeroxperformance*, Bruscky literally translated his body-action onto paper, which was then mailed to recipients. The reproduction and documentation of the image thus becomes an integral part of the work itself, rather than, as with many performances, a mere document.

Regionalism and the translocal

Mail art is quite literally inscribed with translocality. It bears the markers of place in the stamps affixed to envelopes and the addresses of sender and recipient, but importantly, it is also beyond this place: it travels or transports these markers of their context into a different location. Thus, mail art is both rooted and contextual; a movement that responds to the specific political and social conditions of place, while it also transcends those same conditions and categories. Despite this animistic character, the human experience and the body itself must be codified in order to travel. In this in-between sphere, the body can also be conceived as a translocal entity, which provokes questions about the limitations of what can travel and be translated through communications media. As such, what is local might be thought of as presence and the *trans* through degrees of absences, traces or indexes of that presence, the body inscribed in the work itself.

Constructed notions of the local are redefined by the intersection of multiple localities. Arjun Appadurai defines locality as “a quality of social life that is constituted by a sense of social immediacy brought about by certain forms of sociality, thus generating itself as a context”.

¹⁶ Ian Walker. *City Gorged with Dreams: Surreal Documentary Photography in Interwar Paris*. Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 12.

Appadurai's analysis of the effect of electronic mass media on the formation of localities reflects upon its ability to construct new realities that are not necessarily geographically determined: locality is relational, not spatial.¹⁷ This is because "deterritorialised viewers" with access to globalised media create "communities of sentiment... [groups] that begin to imagine and feel things together".¹⁸ The mail art network, in its development of inter-subjective sociability, can be defined as a "community of sentiment"; a locality in itself. This translocality at once transgresses cartographic conceptions of space and enables an articulation of a multiplicity of localities, both those bound to place and constructed by distance, and those that are constructed in between spaces, in this case, in channels of communication.

As we have seen, Recife's mail artists' ideas about performance and the body were translated between presence and absence, the local and the far away, matter and concept, and page to action.

In these translocal interactions experiences that occur in specific places (in the mail art work this is signified by the stamp, the address, the mail worker, and the mailed work) are transported to other places, creating virtual imaginaries through networking practices. Arjun Appadurai's understanding of locality, developed in the 1990s, was based upon electronic communication, now superseded and enhanced by the Internet. But, what of earlier analogical communication in which messages travel less quickly, allowing a gap between two places to emerge? It is in this gap, this in-between space, that utopias can emerge, a space now compressed by a hyper-networked condition. Recife's mail artists' attempts to both engage and transcend their locality acted as a defiant critique of cartographic conceptions of space and power in the local and the national spheres; categories which continue to be strongly codified. Art that is in flux, which defines itself through its passage within systems of circulation, by definition, resists attempts to be definitively located. As Daniel Santiago often stamped on his works: "Arte Correio: Onde Quer que Seja" (*Mail Art: Wherever it might be*).

17 Ferdinand de Jong. "The Production of Translocality," *FOCAAL* 30/31, 1997, p. 61.

18 *Ibidem*, p. 8.

TAREA

OTROS ARTÍCULOS

Ciarcia, Gaetano (2017). "Entre pérdida duradera e institución burocrática. La globalización de la noción de patrimonio inmaterial", *TAREA*, 4 (4), pp. 98-119.

RESUMEN

El artículo plantea una problemática del *patrimonio inmaterial*, en la que se da cuenta del proceso de institución oficial de ese modo de herencia cultural. Así, lo que se intenta poner en perspectiva es la reiteración discursiva de una pretendida dimensión intangible, producida por los distintos actores sociales. La atención se detuvo en la relación intermitente, es decir, puntual, precaria o siempre en construcción, que sus acciones mantienen con las mitologías, asumidas como inspiradoras de un legado reivindicado como espiritual o afectivo, susceptible de una reactualización ritual, museística, turística, etc., con la forma de tradición posible.

En la creación del patrimonio inmaterial, asistimos a una suerte de inversión en el proceso: el monumento ya no es entendido como un catalizador de las memorias sociales, sino que representa, más bien, las prácticas conmemorativas que archivan, en forma de ritos con valor de documentos, la intangibilidad o la invisibilidad del pasado. Así, la inmaterialidad expresaría los modos discursivos a través de los cuales se afirman las intenciones colectivas e individuales del hacer-saber y poder-convertir el pasado en bien cultural. El patrimonio inmaterial vendría a ser también el reservorio simbólico de lo que *hubiera podido* desaparecer.

Palabras clave: *Patrimonio inmaterial, bienes culturales, usos públicos del pasado, (auto) exotismo.*

ABSTRACT

The article brings out a problematic of the *immaterial patrimony* in which the process of the official institution can be accounted for and in that way the process of cultural heritage. Thus, what is trying to be put in perspective is about the discursive reiteration of a pretended intangible dimension, produced by different social actors. Attention has been detained in the intermittent relation, i.e. punctual, precarious or in a constant construction, that its actions maintain with the mythologies, assumed as inspiring of a legacy reclaimed as spiritual or affective, susceptible of a ritual reactualization, museistic, touristic, etc., under the shape of possible tradition.

In the creation of immaterial patrimony, we assist a sort of inversion in the process: the monument is no longer *understood* as a catalyst of social memories, but it rather represents the commemorative practices that archive, in the form of rites with the value of documents, the intangibility or the invisibility of the past. In this way, immateriality would express the discursive ways through which collective and individual intentions of the making-knowing and the can-convert the past into cultural property is affirmed. Immaterial patrimony would be also the symbolic reservoir of what *might have* disappeared.

Key words: *Immaterial Patrimony, Cultural Property, Public Usages of the Past, (Self) Exoticism.*

Fecha de recepción 14 de marzo

Fecha de aceptación: 21 de mayo

Entre pérdida duradera e institución burocrática¹

La globalización de la noción de patrimonio inmaterial

Gaetano Ciarcia²

En el transcurso de los años 2006 y 2007, por pedido de la Misión para la etnología, de la Dirección de Arquitectura y Patrimonio del Ministerio de Cultura y Comunicación francés, expuse dos informes de estudio acerca de la noción de *patrimonio cultural inmaterial*. El primero, “La pérdida duradera. Un estudio sobre la noción de ‘patrimonio inmaterial’”,³ surge a partir de una reflexión alrededor de la categoría de lo inmaterial, tal cual fue adoptada oficialmente por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés) e igualmente utilizada por instituciones políticas, administrativas y asociativas consagradas al reconocimiento del valor de entidades culturales de las cuales aquellas son responsables o promotoras. Para el año 2007, como prolongación de este análisis, se me encargó una segunda investigación: “Inventario del patrimonio inmaterial en Francia: del censo a la crítica”,⁴ en la que conecté el análisis de las condiciones

1 Traducción de Lucio Burucúa.

2 CNRS - Institute des Mondes Africains (IMAF).

3 “La perte durable. Une étude sur la notion de ‘patrimoine immatériel’”, *Les carnets du Lahic* 1, Lahic/Mission à l’Ethnologie, Paris, 2006, <http://www.iac.cnrs.fr/article747.html>.

4 “Inventaire du patrimoine immatériel en France: du recensement à la critique”, *Les carnets du Lahic* 3, Lahic/Mission à l’Ethnologie, 2006, Paris, <http://www.iac.cnrs.fr/article800.html>.

teóricas para pensar lo inmaterial (como dimensión cognitiva y heurística del patrimonio cultural) con una verificación de las prácticas actuales de su inventario. De este modo, considerando críticamente semejantes procedimientos de conservación, me pregunté sobre la identificación de sujetos individuales y colectivos reconocidos como portadores de saberes y habilidades susceptibles de ser valorizados en su calidad de patrimonio intangible.

Como indicó el antiguo secretario general del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), la conservación y la transmisión de una esencia intangible implican su incorporación inevitable a un “bien”.⁵ Utilizadas de manera recurrente en los programas de la UNESCO, del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y del ICOMOS, la expresión de “patrimonio inmaterial” otorga de ahora en más la protección, a escala mundial, de fenómenos sociales a través de la valoración de sus manifestaciones emblemáticas. Estas operaciones apuntan a la preservación de un ser dinámico pero invisible de la vida cultural. Y, a la vez, afirman el reconocimiento de la dimensión implícita que estructura las tradiciones y las expresiones orales, incluidas las lenguas; las artes del espectáculo; las prácticas sociales, los rituales y los eventos festivos; los conocimientos y las prácticas concernientes a la naturaleza y al universo; las “habilidades” ligadas a los artesanos tradicionales.⁶ Semejante principio de identificación insta una relación de correspondencia (y de clasificación) que inscribe lo intangible de la cultura en sus soportes físicos. La producción de estos elementos concretos es considerada como necesaria para la institución de los orígenes —aún “vivos” y por lo tanto ya “museísticos” en sentido amplio— de los espacios arquitectónicos, de paisajes etno-arqueológicos, de prácticas neo-rituales, de escrituras literarias, eruditas y ordinarias que legitiman las narraciones orales. La reinención de lo real a través de semejantes procedimientos de estabilización del pasado tiene como objetivo hacer transmisible y admisible la herencia de entidades antropológicas supuestamente en vías de extinción. De acuerdo con mi reflexión, estas entidades son, por lo tanto, pensadas por sus intérpretes institucionales y locales como espejos o pantallas de una *pérdida sostenida*, en efecto, de la obsolescencia paradójica de temporalidades que se han convertido en raras para la conservación y para la valoración, habida cuenta de un desarrollo sostenido de los lugares que en ellas se identifican.

Si pudimos establecer una equivalencia provisoria entre la inmaterialidad de las tradiciones y la ausencia o rareza de los escritos, documentos,

5 Jean-Louis Luxen. “La dimension immatérielle des monuments et des sites avec références à la Liste du patrimoine de l’Unesco”, 14^o Asamblea general y simposio científico del Icomos, Victoria Falls, 2003.

6 Ver UNESCO. *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel et immatériel*, cap. I, art. 2, párr. 2, Paris, 2003.

archivos, vestigios capaces de reactualizarlos,⁷ la adecuación entre oralidad e inmaterialidad constituyó una justificación teórica previa a las políticas internacionales del reconocimiento. Sin embargo, la valorización de los bienes culturales que supuestamente son inmateriales sucede a través de la creación de archivos tangibles y visibles: textos publicados, registros audiovisuales, manifestaciones rituales conmemorativas, exhibiciones pedagógicas o folclóricas, etc. Si estas formas de reescritura patrimonial pueden producir fijaciones identitarias, parecen también provistas de cualidades “circunstanciales”, es decir que se adaptan a las coyunturas políticas y económicas, así como a contextos enunciativos y ceremoniales que colman la obra de sublimación simbólica cuyos saberes y prácticas en cuestión fundan el objeto. En este sentido, el escrito o el monumento no representan ya solo el resultado de un proceso de conocimiento que los cristaliza, sino también pruebas neo-tradicionales generadoras de una restitución (invención) conmemorativa dinámica de archivos orales *que estuvieron* perdidos.

Las acciones de archivado, extendidas entre los círculos asociados a las políticas culturales de la UNESCO, vehiculizan por igual el principio de atesoramiento informático. Fichas que inscriben tanto los bienes inmateriales como sus titulares o herederos en un repertorio son los instrumentos de su visualización. Esta forma de conservación, influida de modo muy contrastado por los actores del patrimonio cultural que encontré en el transcurso de mis misiones, debería ocurrir por medio de la reproducción de palabras registradas o escenas actuadas. Su localización teatral sería el espacio donde lo inmaterial de la cultura se mostraría a través del lugar físico de su inventario, que las transforma electrónicamente en patrimonio disponible y utilizable. Según mis conclusiones en el segundo informe de estudios, la pregunta sobre el inventario de lo inmaterial conlleva un reto epistemológico de gran envergadura. En el plano local, también es un reto social sensible: la nomenclatura de la versión de una práctica o de un saber en detrimento de otro puede originar ciertos conflictos a nivel comunitario, territorial o regional, pero también internacional a través de la competencia entre países que pretenden ser los titulares legítimos de un bien cultural determinado.

Un análisis multisituado

A partir de una síntesis de mis experiencias de investigación en el país Dogón en Mali (1995-1998) y en las ciudades históricas de Benín meridional (2005-2007), enfoqué mi investigación en los usos del “patrimonio

⁷ Ibidem, cap. VIII, art. 31.

inmaterial” en territorio francés: en la región de Languedoc-Roussillon y en Martinica. La creación en 2003 del Parque Natural Regional del Narbonés en el Mediterráneo instituyó modos de producción de la materia, cuya operación “Los archivos de lo sensible” me pareció ser una manifestación específica de la puesta en práctica de la noción en cuestión. En Martinica, pregunté tanto a las instancias intelectuales e institucionales como a los representantes de los entornos asociativos afectados por el uso de las imágenes concernientes a la elaboración, a menudo conflictiva, sobre las memorias públicas de la esclavitud.

En cuanto a mi primer estudio, se trató menos de comparar parecidos o divergencias inherentes a la construcción del patrimonio etnológico (país Dogón), a la trata de esclavos (Benín) y a la invención de un territorio cultural en un parque natural regional francés, que de considerar de una manera crítica una continuidad problemática entre esas situaciones diferentes en donde los distintos sujetos, individuales y colectivos, están implicados en la construcción social de su identificación a una o a varias narraciones locales. Es la reiteración discursiva de una pretendida dimensión inmaterial producida por esos distintos actores sociales, lo que intenté poner en perspectiva. Mi atención se detuvo en la relación intermitente, es decir, puntual, precaria o siempre en construcción, que sus acciones mantienen con las mitologías, asumidas como inspiradoras de un legado reivindicado como espiritual o afectivo, susceptible de una reactualización ritual, museística, turística, etc., en la forma de archivo. Como en los fenómenos de calificación del patrimonio llamado material, la percepción de la inmaterialidad prolonga la idea de pertenencia o adhesión moral a hechos históricos o antropológicos. La escisión entre lo real y lo inmaterial que debe restituirse y la rareza (o los vacíos) de los rastros que sobrevivieron en temporalidades casi desaparecidas se conectan entonces con el distanciamiento hecho de silencios, de olvidos, de ficciones, de superposiciones temporales o de aproximaciones interpretativas cuyos actores en cuestión (quienes, a partir de la fórmula de moda en los textos oficiales sobre el patrimonio, pueden ser considerados como “memorias vivas”) son los vectores.

En la creación del patrimonio inmaterial, asistimos a una suerte de inversión procesal: ya no es el monumento entendido como catalizador de las memorias sociales, sino que son, más bien, las prácticas conmemorativas que archivan, al someterla a formas de ritualización con valor de documentos, la intangibilidad o la invisibilidad del pasado. Un mosaico de materiales parece constituirse dentro de una economía de la tradición y del imaginario histórico. De este modo, la inmaterialidad expresaría los modos discursivos a través de los cuales se afirman las intenciones colectivas e individuales de *hacer-saber*, el pasado que obra al revés de lo

que hace el pasaje de un régimen de oralidad a un régimen de escritura, es decir que de este modo, pueden hacer que los textos escritos adopten formas de oralidad. En el transcurso de este vaivén, los procedimientos de inventario pueden destacar entidades significativas de un eclipse cultural. De esta desaparición progresiva pero nunca definitiva, el investigador, el conservador, el “erudito local”, el animador cultural serían testigos y –como sucede con los pedagogos– productores de documentos, de escritos, de objetos, de prácticas de aprendizaje. Las representaciones sociales y sus usos políticos de este *corpus* aparecerán como correlatos de una empresa de reconstrucción del pasado –percibida como moderna y voluntaria– y sería igualmente respetuoso de una autenticidad capaz de responder a los desafíos del desarrollo. Esta retórica parece ordenar las diferencias necesarias para la apropiación de “aquello que ha sido” y para su afirmación como patrimonio público. Una relación de discontinuidad parece producirse, entonces, entre temporalidades distintas pero virtualmente sincronizadas. En realidad, la casi desaparición del pasado comunica su cumplimiento bajo la forma de legados de un tiempo inmemorial, cuya institución está marcada por ciertos *anacronismos performativos*. Se trata de un bricolaje de referencias históricas y antropológicas, intercambiadas y reapropiadas por las elites intelectuales y políticas locales o por ciertas instancias oficiales que intervienen en la institución de espacios culturalizados. Según mi análisis, se confiere un valor agregado a la presentificación de discursos o rituales supuestamente tradicionales. Entre la mayoría de mis interlocutores locales o institucionales, esta lógica terminó caracterizando la idea compartida –aunque con ciertas oposiciones a veces considerables– de que el desarrollo de lugares pasaría por la concordancia contemporánea de cualidades folclóricas y de usos públicos del pasado al servicio de la cultura.

El patrimonio inmaterial sería también el reservorio simbólico de lo que podría desaparecer: el “animismo” del campesino dogón sometido, al principio, por los conquistadores musulmanes y más tarde por los colonizadores franceses. Pero, también para retomar los otros contextos presentados en mis dos estudios: la esclavitud afecta el estatus de los linajes descendientes de los antiguos cautivos en las ciudades costeras de Benín; la amenaza constante de la brujería concerniente a las prácticas de vudú; la violencia intrínseca a formas “ordinarias” o ritualizadas de taxonomía racial y distinción cultural en Martinica. En lo que respecta a mis investigaciones en Languedoc-Roussillon, semejante institución del pasado como bien cultural, la encontramos de aquí en adelante en el recuerdo patrimonial de la miseria material y el aislamiento social de la vida de los pescadores de anguilas de La Nadière, isleta del estanque de Bages y Sigean, en el Aude; ciertas oposiciones “étnicas”, la brutalidad

de las relaciones de antaño sobre la vieja frontera occitano-catalana, los subterfugios del contrabando. Así, alrededor de la edificación de cualidades inmateriales a lo largo de las épocas hasta nuestros días, nos es dada la imposibilidad de observar entidades vencidas que conforman el objeto de una conquista genealógica. Están adornadas con un prestigio que de vez en cuando estigmatizarán la historia, condición necesaria para la construcción de sus valores contemporáneos.

Lo “inmaterial” se pone a prueba en los territorios de Languedoc

Para lo que concierne al estudio del programa “Los archivos de lo sensible”, he llevado a cabo una primera encuesta de campo entre el mes de febrero y el mes de junio de 2006, en el seno del Parque Natural Regional (PNR) del Narbonés en Mediterráneo en Languedoc-Roussillon. En esta región, que durante el transcurso de los años sesenta fue sede de una muy importante operación de planificación turística, la idea de modos tradicionales de vida desglosados por los procesos de modernización turística se convirtió, en nuestros días, en uno de los temas privilegiados por las acciones que promovían el renacimiento del patrimonio cultural de la costa de Languedoc. En la segunda mitad de los años ochenta, la presencia de un consejero regional para la etnología en el seno de su Dirección Regional de Asuntos Culturales (DRAC) inscribió en la política del Estado esta lógica de recuperación. En este contexto, el programa “Los archivos de lo sensible” se considera un emprendimiento de conocimiento y de conservación fundado sobre el principio de prácticas y de saberes costumbristas para reinventar. Semejante implementación, mientras es una configuración de los usos contemporáneos de lo inmaterial, establece vínculos ambiguos con el patrimonio natural que sirve como marco y soporte. Lo inmaterial crea de este modo el objeto de políticas culturales que afirman “otra” manera de encontrarse con el interior del país cuya invisibilidad, en comparación con el flujo turístico mayor que se concentra en el litoral, garantizaría la originalidad. En un área geográficamente y económicamente heterogénea, a través de la observación de los usos de documentos, materiales y manifestaciones concebidos por sus conservadores e iniciadores como “archivos de lo sensible”, es la investigación de una correspondencia memorial entre la fijación patrimonial de las identidades y su devenir lo que me condujo a intentar una mejor identificación de las políticas culturales locales. En vistas de la coexistencia o la sincronización del patrimonio arqueológico y monumental, etnológico y vernáculo, así como lingüístico, con

sus referencias a la identidad occitana, los responsables del PNR del Narbonés invirtieron por igual en la promoción de la creación artística. El Parque sería una instancia organizadora de eventos donde los hechos que se supone expresan las diversas identidades de los lugares, cumplen una nueva configuración territorial. Tales procedimientos aspiran a declinar las prácticas y los imaginarios que se sitúan en la unión de la relación etnológica entre los distintos paisajes y las cuestiones sociales, económicas, simbólicas y festivas de la cultura. De este modo, los elementos dispersos del patrimonio histórico pueden convertirse en componentes inmateriales de la memoria pública del pasado.

El enfoque privilegiado de estos “archivos de lo sensible” está dado por la conservación de fondos o *corpus* ya existentes a través de las palabras y las imágenes de actores/conocedores de la región: pescadores de lagunas, cazadores de aves acuáticas, viticultores de la zona geográfica de Corbières, obreros de las salinas. Se trata de un trabajo de recolección de escritos, de testimonios orales y audiovisuales, puestos en perspectiva a través de estudios confiados a investigadores con el fin de archivar las memorias, las prácticas, las representaciones y las habilidades locales que serían las escenas de la pluralidad de las situaciones del Parque. Así como los escritos pueden convertirse en soportes materiales eruditos que promocionan una imaginación del espacio cultural y natural, la adopción de una transmisión visual parece permitir una circulación sugestiva de sus memorias “vivas” en y a través de las personas-recursos. Como destacó Daniel Fabre, en relación con otros contextos, en una construcción semejante del patrimonio, los archivistas se convirtieron en especialistas de la ostensión del documento.⁸ En efecto, los “archivos de lo sensible” son instrumentos de preservación que siguen las reglas ordinarias para la obra en los fondos documentales de los archivos y que, al mismo tiempo, ratifican el reconocimiento de una cualidad patrimonial evolutiva de singularidades culturales para revalorizar. Se trataría, entonces, de actos que movilizan las imágenes que supuestamente ilustran fenómenos sociales o saberes individuales que pueden adquirir un valor emblemático en vistas de la institución cultural del territorio. De todos modos, sobre la exposición de personalidades-recursos, dueños de nociones y saberes antiguos y a través de la creación de archivos tangibles y visibles de un patrimonio identificado como inmaterial, asistimos a la inversión/producción de entornos emblemáticos: el matorral, los estanques, las salinas, etcétera.

Durante mi primer trabajo de búsqueda, focalicé mi investigación sobre dos espacios que se convirtieron, respectivamente, en la arena de

8 Daniel Fabre. “L’Histoire a changé de lieu”, en Alban Bensa y Daniel Fabre (dirs.): *Une histoire à soi*. Paris, Éditions de l’MSH, 2001, p. 31.

una construcción patrimonial del pasado, la isla de La Nadière, en el estanque de Bages et Sigean, y la manifestación de una valorización de los límites contemporáneos de las identidades regionales, que se estructuran alrededor de un límite desaparecido: la antigua frontera franco-aragonesa, cuya existencia pasada es recordada cada año al comienzo del verano, en ocasión de la Fiesta de la antigua frontera occitano-catalana en la pueblo de Feuilla en los Corbieras marítimas.⁹

Entre las temáticas privilegiadas por el PNR del Narbonés, los estanques y sus islas constituyen uno de los medios que combinan a la vez la valorización de las prácticas materiales y el ajuste de la dimensión simbólica de los ambientes percibidos como importantes para las formas de vida tradicionales. Siguiendo esta perspectiva, el islote de La Nadière, de 5000 m², unido a la comuna de Port-La Nouvelle, es hoy la imagen de un espacio que sobrevivió a la explotación turística e inmobiliaria del litoral. De este modo, el islote se convirtió en el desafío de una recalificación del paisaje y así de reivindicaciones genealógicas. Por medio de la identificación del legado espiritual del pasado o de su apropiación catastral, discursiva y simbólica, pueden entonces expresarse ciertos conflictos opoentes, entre ellos los descendientes de los últimos habitantes de la Nadière; quienes confieren valor a la memoria cultural promovida por el PNR del Narbonés; los investigadores de documentos históricos y etnológicos, encargados por el PNR para producir un trabajo de objetivación científica; los emprendedores que vigilan las fuentes potenciales de beneficios comerciales; los garantes administrativos de trabajos de restauración. En este ámbito, las divisiones de la transmisión doméstica y comunitaria del pasado, de aquí en adelante conforman la conciencia de la dimensión pública adquirida por el bien. De este modo, el patrimonio inmaterial reconocido con consenso puede ser conflictivamente movilizado, ya que hacen valer las distintas estrategias que compiten por los derechos de inventario sobre un espacio cuyas ruinas son el testimonio de una singularidad antropológica, geográfica y arquitectónica significativa de una antigua comunidad lacustre y de su organización social.

En torno a su “futuro pasado”, La Nadière, isla interior rodeada por tierra, se convirtió también en una isla anterior, una suerte de ciudad

9 En enero de 2009, dos años después de mis últimas investigaciones *in situ*, me di cuenta de que la Región Languedoc-Roussillon y el Departamento del Aude acababan de tomar posición de manera oficial en contra de la denominación de *antigua* frontera, considerándola como la expresión de una “antigua división (...) que corta la Región (...) contradictoria con los esfuerzos de la Región de presentar una imagen unificada con su territorio”. Según estas nuevas directivas, el motivo de la fiesta será el de reemplazarla por aquellos de la unión occitano-catalana. En este sentido, la frontera inventada alrededor de un límite invisible, a causa de su éxito público, se encuentra envuelta de una eficacia simbólica, transformada en políticamente incorrecta y, por lo tanto, no memorable desde el punto de vista de sus instituciones de referencia.

fantasma en miniatura donde la imaginación museística debería hacer posible, a través de la salvaguarda de sus restos, el goce de su aura. La realización incierta de su puesta en valor integra los posicionamientos indeterminados y ambiguos de varios abordajes institucionales, económicos y familiares. Activados por la conservación de vestigios adoptados como si fueran el espejo de un microcosmos del pasado, estos archivos de lo sensible podrían ser considerados, del mismo modo, como archivos creadores, marcados por la necesidad de adherir la investigación de un consenso político local con un reconocimiento del alcance invisible, intangible y, sin embargo, espectacular, activada por procedimientos de conservación escrita y visual a los que se atribuye una dimensión venerable para un mundo que fue “tradicional” y de aquí en más colorido.

A través de la invención de una frontera actualmente inmaterial, el paisaje puede ser igualmente la “Puerta” de un mundo para revalorizar. Esta visión, propuesta por la Carta del PNR del Narbonés, fue retomada en el proyecto “Corbières, Puerta de Occitania”. Semejante programa tiene como objetivo la valorización de los vestigios de la antigua frontera occitano-catalana y de sus vías de circulación. La disminución del éxito de la invención del país cático,¹⁰ el inventario de los sitios de esta vieja frontera entre España y Francia señala la intención de desarrollar ciertos circuitos turísticos focalizados alrededor de la existencia histórica de una frontera “milénaria”. El límite que fue político, jurídico y militar se convierte en una representación contemporánea de la idea arquetípica de una frontera física natural implantada a lo largo de las diferentes épocas de su invención. El origen imaginado simultáneamente como pasado y vivo debería hoy reforzar una estrategia de justificación patrimonial deliberada. Siguiendo esta perspectiva de doble filo, donde la ficción de la política se asocia con la “verdad” morfológica de los lugares, buscamos una investigación creativa del pasado como reservorio de identificaciones contemporáneas. La frontera desaparecida para siempre pudo ser recreada como el lugar antropológico de una fundación territorial moderna, alentadora de una renovación económica y cultural inspirada por la valorización de las identidades y de los productos locales. En esta intención creadora de un territorio, reside el intento de presentificación –memorial, festiva y turística– del límite político transformado en recurso actual sobre el cual invertir. A través del espacio de la frontera percibida como una extensión atravesada por los

10 Véase Marie-Carmen Garcia y William Genieys. *L'invention du Pays Cathare. Essai sur la constitution d'un territoire imaginé*. Paris, L'Harmattan, 2005.

intercambios, del mismo modo es cuestión de una cultura que debe anticipar y sostener el desarrollo económico.

Contrariamente a cualquier frontera verdadera, la herencia de la frontera occitano-catalana, a través de iniciativas como la Fiesta de la Antigua frontera en el pueblo de Feuilla, mueve el antiguo límite en el espacio, donde el pasado es de alguna manera invocado como un medio de tránsito hacia el destino contemporáneo del área interesada. La cuestión de la apertura patrimonial del límite histórico es considerada por algunos elegidos como un potencial desafío económico y político en vista de un desarrollo. Sin embargo, la construcción de esta tendencia no va de suyo. Fuera de los cambios esporádicos que pude observar, la puesta en valor de una identidad común y, al mismo tiempo, separada no se muestra capaz de representar principalmente porque difunde la sospecha de una manifestación susceptible de convertirse en un reto identitario. Separando y uniendo el país catalán y la entidad occitana, y al mismo tiempo definiendo esta última en relación con la identidad nacional, la puesta en escena de la antigua frontera occitano-catalana aparece, entonces, con poder de producir un efecto de “diferencia cultural” que implica *de facto* la relación con otra frontera: aquella que concierne a los usos culturales contemporáneos de la Occitania y la realidad administrativa regional.

Podemos bosquejar una breve comparación con La Nadière: en ambos casos, esos lugares al margen del flujo turístico conforman el objeto de un redescubrimiento. Se trata de contextos donde los reflejos del pasado se construyen como esclarecimientos contemporáneos de épocas pasadas. La acción cultural se pone en escena como una obra de recomposición estética y económica del territorio. Al reinterpretar el espacio como un mosaico de situaciones “fuertes”, la creación de archivos de su inmaterialidad lleva a cabo una transformación semántica (y semiótica) de sus elementos físicos emblemáticos (por ejemplo: los estanques, las ruinas, los matorrales, los restos). Como para La Nadière, asistimos en Feuilla a una producción transversal del valor del exotismo de un microcosmos que supuestamente representa la confluencia de una historia antigua con la cristalización pedagógica o festiva de su recuerdo. La ciudad de Feuilla o el islote de la Nadière, debido a su fragilidad ambiental pero también a la rareza del flujo de visitantes que los involucran, se convierten así en museos intermitentes donde el imaginario histórico miniaturizado puede transformarse en una memoria periódicamente restaurada. Para sus herederos contemporáneos, la inmaterialidad del pasado, se presenta entonces como un depósito intelectual y moral que permite la invención interpretada y vivida de ese pasado.

Passeurs de patrimoios

A lo largo del año 2007, en la extensión de la misión que me fue confiada por el Ministerio de Cultura y de Comunicación, estuve a cargo de una segunda investigación: “Inventaire du patrimoine immatériel en France: du recensement à la critique” (“Inventario del patrimonio inmaterial en Francia: del censo a la crítica”). Con el fin de responder a la petición que se me solicitó por los responsables de la misión, el patrimonio etnológico, este nuevo estudio se enfocó sobre las posibilidades de establecer un proyecto de un inventario del “patrimonio inmaterial”. Dentro de este marco, consideré críticamente las condiciones teóricas y las aplicaciones concretas que permitían pensar el reconocimiento de archivos inmateriales de la vida y de la historia cultural de contextos que conciernen las acciones de la conservación valorizadora. Al desarrollar esta perspectiva, mi análisis consideró el inventario como noción, es decir, como forma de conocimiento de lo real, y no como concepto, o sea, como representación general de un objeto. Del análisis de la *perte durable* (“pérdida duradera”) en acto en los procesos de patrimonialización, esta segunda etapa de la investigación me llevó a una reflexión sobre las prácticas y las políticas del censo patrimonial. En este marco, esas son las instancias intelectuales e institucionales, así como los representantes de las asociaciones de la comunidad en Martinica y en Languedoc-Roussillon donde llevé a cabo mis investigaciones dentro del Parque Natural Regional del Narbonés en el Mediterráneo.

En Languedoc-Roussillon, focalicé mi estudio alrededor del estatus y del contenido de saberes y de habilidades evolutivas *usadas* por personalidades reconocidas localmente como personas-recursos. Mi atención se concentró igualmente sobre el sentido práctico que, a nivel local, acompaña las formas implícitas y explícitas de inventario y, por lo tanto, la transformación archivística de bienes llamados tradicionales en un campo donde los responsables del PNR están confrontados con la necesidad de hacer cohabitar dos lógicas que se diferencian sin cesar: la de poblaciones de las que los elegidos dependen y la “cultural” dirigida a un público más vasto. En relación con esta ruptura, los intentos de definición y de identificación de una originalidad de la zona geográfica en cuestión se considerarían como una duplicación de sus funciones sociales. Si la configuración imaginaria del territorio necesita preguntas concretas dirigidas por quienes reivindican la toma en cuenta y la resolución de problemáticas eminentemente regionales, la edificación de un país patrimonial supuestamente es un potente motor económico y simbólico. A este respecto observé una oposición –a veces progresiva, a veces larvada– entre dos formas de representación de la duración patrimonial:

por un lado, ciertas solicitudes sensibles locales para la inmediatez de los efectos sociales de las operaciones de valorización; por el otro, el intento institucional de transformar, a término, el espacio imaginado en un país real. En este contexto, el atributo de “real” debería sancionar el éxito de una estrategia que asocie el desarrollo de los lugares a su legitimación erudita, artística y estética. Por otra parte, la fórmula de “patrimonio inmaterial”, según es empleada dentro del Parque Natural Regional del Narbonés en el Mediterráneo, parece ilustrar el intento de realizar una unión entre los distintos marcos naturales, los conocimientos del terreno y los usos sociales susceptibles de expresarlos. Según las elites patrimoniales, la puesta en valor de ese patrimonio disponible y en progreso debe conseguir el inventario de las memorias aprendidas por algunos de sus titulares emblemáticos. La realización de retratos audiovisuales de esos intérpretes es, por lo tanto, considerada como crucial en la creación de archivos ostensibles del territorio y de su pasado sondado como un depósito potencial de desarrollo.

Parecido a otras personalidades reconocidas públicamente como personas-recursos en el país dogón de Mali y en Benín meridional,¹¹ los conocedores eruditos colaboran con las actividades del PNR del Narbonés, con quienes tuve reuniones, aparecen como los depositarios/productores de una reflexividad docta. Ellos no se perciben como informantes privilegiados, dueños de un discurso ya afilado. Sin embargo, como investigadores-testigos de la cultura pueden, como sucede, convertirse en *passeurs* de materiales etnológicos referentes a entornos que no son forzosamente originarios y que aprendieron a conocer y a objetivar como especialistas. En este sentido, adelanto la hipótesis de que uno de los efectos de la afirmación contemporánea de los saberes indígenas es la atribución de nuevos significados a la noción de “autoctonía”. Parece expresar menos el título innato con el que se adornan los intermediarios considerados más prestigiosos entre los descendientes de quienes llegaron primero, que la calidad, paradójicamente híbrida, movilizadora por ciertas figuras sincréticas de intelectuales. De un modo general, su relación con el conocimiento del que se dicen dueños puede definirse como el resultado de una elección creadora, y no necesariamente de una pertenencia vivida como fidelidad prescriptiva a medios o a comunidades con quienes pueden, de todos modos, mantener una relación de *extrañeza*. Es decir que, a causa de sus recorridos personales, pero también

11 Sobre estas investigaciones, me permito reenviar al lector a mis trabajos: *De la mémoire ethnographique. L'exotisme du pays dogon*. Paris, Éditions de l'Ehess, 2003 y *Le revers de l'oubli. Mémoires et commémorations de l'esclavage au Bénin*. Paris, Karthala, 2016; del mismo modo que reenvío al film que realicé junto con Jean-Christophe Monferran. *Mémoire promise*. Paris, Cnrs Images, 2014.

a través de la integración con la conservación patrimonial de sus saberes “nativos”, una suerte de separación doméstica permite a estas figuras mantener cotidianamente una relación de introspección con los espacios cognitivos de su saber.

En el marco del programa de los “Archivos de lo sensible”, me interesé en el proyecto titulado “Panorama de los actores culturales”, que a partir de 2007 y con una duración de un decenio, tiene como objetivo la realización de retratos de los actores que tienen un papel en el territorio del Parque o en relación con él. Durante el primer año, una veintena de personas que supuestamente participó de la vida cultural del territorio fue tenida en cuenta; tanto sus perfiles como las áreas de sus prácticas se identificaron con el espectáculo viviente, las artes visuales, la literatura, la erudición, la vida comunitaria. La genealogía de semejante valoración coincide del mismo modo con un censo que se inserta en el proyecto de constitución de una red patrimonial. Porque asistimos a la validación de “bienes” producidos o pertenecientes a individuos cuyo estatus es el objeto de un reconocimiento –pudiendo ser previo o simultáneo a la observación *in situ* de sus prácticas y saberes– por parte de los investigadores y artistas. La institución de un territorio culturalizado apela, entonces, a personas-recursos, que encarnan (y, de alguna manera, presentifican) el archivado de la transmisión de un patrimonio sensible en el que se representan y son representados como los transmisores (*passseurs*). De esta transferencia memorial y documental, en el PNR del Narbonés, el inventario puede convertirse en la escena. En este sentido, el modo de andar (trabajar) aconsejado por el PNR a través del panorama de sus portadores de archivos orales y gestuales expande la problemática de lo inmaterial patrimonial. La formalización de un plan conceptual que ilustre sus propios saberes se establece en concomitancia con el papel programático que se les atribuye por las operaciones del inventario. Semejante acción que une la invención (y/o la producción artística) de un espacio con la representación de saberes prácticos, individuales o colectivos, interroga también ciertas disciplinas, tales como la etnología y la arqueología, que pueden ser convocadas como fuentes científicas en la validación erudita de un territorio. Porque las “personas-recursos” con las que tuve intercambios intentaron asociar una práctica imaginada como fecundante de un pasado en extinción que, sin excluir la afirmación de su uso estético y turístico, quisiera desprenderse de cualquier forma de folklorismo. Al mismo tiempo, el archivo como forma de visualización del territorio y de sus repertorios interpretados y/o experimentados puede ser percibido como una estabilización temática de fuentes autorizadas. Hoy, las metodologías disponibles del inventario de lo inmaterial parecen seguir un esquema que integra una

lógica de la pericia patrimonial donde la figura de la “persona-recurso” es una suerte de declinación discursiva pública del informante etnográfico (y de su habilidad). A través de la construcción de la pertinencia del transmisor (*passieur*) en la transmisión memorial, intentamos “restaurar el capital de una competencia colectiva, es decir de una verosimilitud común”.¹² Pero esta ficción es la de la creación de una microutopía antropológica –los parques naturales regionales donde “una nueva vida se inventa”,¹³ por ejemplo– y también de la extensión de “tiempos de solidaridades” entre los investigadores y sus interlocutores sobre el terreno. Según Michel de Certeau, el arte de hacer (y de decir) del interlocutor autorizado se elabora

en los términos de relaciones conflictivas o competitivas entre los más fuertes y los menos fuertes, sin que ningún espacio, legendario o ritual, pueda instalarse en la seguridad de una neutralidad. Esta diferencia tiene también un índice dentro del estudio en sí: el recorte entre los tiempos de las solidaridades (el de la docilidad y la gratitud del investigador para con sus huéspedes) y el provecho (intelectual, profesional, financiero, etc.).¹⁴

En efecto, la “persona-recurso” parece ocupar, en el medio donde y sobre el que ejerce su competencia, un espacio incierto, entendido entre aceptación y desconfianza; los investigadores califican cuáles son a la vez un hacer-valer institucional de su trabajo y de su estatus de investigador neto, pero su proximidad, física o figurada, es susceptible igualmente de estorbar la comunicación del transmisor (*passieur*) con sus interlocutores locales. En este sentido, esta figura, lejos de identificarse con la de un portavoz reconocido por los miembros de comunidades a menudo implícitamente imaginadas, en los discursos procedentes de la UNESCO, como armoniosas y consensuales, puede constantemente ser cuestionada por los críticos que, de manera local, pueden surgir en contra de sus intentos de objetivación. Debido a la transmisión de saberes sobre el territorio, a veces pueden generarse ciertos conflictos. En este sentido, intenté situar críticamente el lugar y el papel del *passieur* en el proceso de legitimación institucional que esa persona encarna y vehiculiza dentro de las “lógicas del terreno”,¹⁵ donde sus prácticas participan en la creación de un patrimonio.

12 Michel de Certeau. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris, Gallimard, [1980] 1990, p. 22.

13 Aquí retomo las palabras del afiche conmemorativo de los 40 años de la existencia de Parques Nacionales Regionales en Francia.

14 Michel de Certeau. *L'invention du quotidien, op. cit.*, p. 44.

15 Tomo prestada esta expresión de Nassirou Bako-Arifari. “Démocratie et logiques du terroir au Bénin”, *Politique Africaine* 83, 1995, pp. 7-24.

Lo inmaterial visto desde Martinica

Entre los meses de abril y mayo de 2007, en el marco de mi estudio para la Misión para la etnología, llevé a cabo una pesquisa en Martinica acerca del aumento actual de la música *bélé*, trabajo que considero como una propedéutica para una antropología comparativa de las memorias de la esclavitud –entre la costa occidental de África, Europa y las Antillas– que estoy a punto de encarar actualmente.

En Martinica, hoy, podemos observar manifestaciones relacionadas con el redescubrimiento del pasado de la isla que son muy importantes para la cuestión de identidad. Semejantes formas de recuerdo se desprenden por igual a través de los logros museográficos que “proceden más de la reproducción de una relación social ‘racializada’ que de una ruptura con el registro de la memoria anterior”.¹⁶ Por ejemplo, la proliferación de espacios consagrados a las habilidades procedentes de la sociedad de “habitación, está signada por una lógica que hace abstracción del regreso de las condiciones sociales que participaron en la creación de su realidad. Todo sucede como si el recuerdo de la trata pudiera por sí solo agotar la restitución narrativa de la historia, sin hacer mención de la dimensión abominable del comercio negrero atlántico con los modos económicos y de vida del sistema esclavista.

Si en la relación que la literatura oral martinica mantiene con el imaginario del origen africano, una vez hecha la disociación entre

el universo encantado de las relaciones comunitarias anteriores a la esclavitud [por un lado], de las de las relaciones de “trabajo” (...), el imaginario constituido debe pensarse como lo impensable, para explicar la caída que proyecta el Negro de los paraísos comunitarios africanos en los infiernos de la esclavitud– aunque más no fuera que para domesticar lo trágico de un “destino” semejante (...)¹⁷

en su tratamiento museístico, la época de la esclavitud permanece, por lo tanto como lo impensado, a pesar del hecho de que su acontecimiento patrimonial se realiza en un espacio político atravesado por una ola conmemorativa basada en reivindicaciones fuertemente ideologizadas.¹⁸ En este contexto signado (marcado) por las acciones institucionales inspiradas por el principio y la lógica del inventario, las recuperaciones neo-tradicionales recientes del *bélé* música para bailar que

16 Christine Chivallon. “Rendre visible l’esclavage. Muséographie et hiatus de la mémoire aux Antilles françaises”, *L’Homme* 180, 2006, p. 36.

17 Michel Giraud y Jean-Luc Jamard. “Travail et servitude dans l’imaginaire antillais. Une littérature orale en question”, *L’Homme* 96, 1985, p. 82.

18 Christine Chivallon. “Rendre visible l’esclavage...”, *op. cit.*, p. 36.

evoca cuadrillas ritmadas por los tambores—, una memoria implícita, de la esclavitud se supone unida a un discurso político fundado sobre la retórica de la creolización como valor inmaterial de la sociedad martinica. El Festival *Bélé Mundo*, que tiene lugar cada año en la Casa del bélé en la ciudad de Santa María, en el norte de la isla, al que pude asistir, es uno de los espejos de los cambios aferentes para la transmisión generacional de esta música, que hasta hace algún tiempo fue considerada en extinción. Su actual codificación pedagógica y comercial procede de una recomposición del estatus que fue realizada con mucha dificultad a través de la creación de numerosas escuelas de bélé por todos lados en la isla. Los modos de aprendizaje propios de estos lugares nuevos de transmisión se hacen de un modo diferente respecto del modo iniciático del pasado, que consiste en aquello que imaginamos hoy como una relación espontánea entre maestros y discípulos. A partir de los años setenta —debido al regreso a la isla de numerosos intelectuales—, esta relación de proximidad con los dueños de la tradición del bélé fue reinventada como un movimiento social de regreso a las fuentes de una música auténticamente martinica.

Con el correr de mis estudios, avancé una hipótesis: que la dimensión inmaterial reivindicada por los teóricos y practicantes de bélé también se afirma como una supervivencia que resistió a una obra de erudición y de folclorismo ya ocurrida. Si el bélé actual representa ciertas danzas y ciertas músicas que *creímos* desaparecidas —que fueron resucitadas y puestas en valor por los investigadores nacionales y extranjeros—, esta resistencia implica una estructuración progresiva de una suerte de mimetismo activista, cuya ejecución por parte de las nuevas generaciones deberá ser significativa. Me parece que estamos en el centro de la problemática antropológica que afecta la relación entre un derecho/deber comunitario de inventario de su propia originalidad y la construcción social de una identificación colectiva con una reescritura de una historia dolorosa, enseñada y puesta en escena. La latencia africana, cuya institución cultural del bélé se nutre, parece compararse con una suerte de presencia inmemorial en el seno de un proceso en el que el fin de la oralidad tradicional parece destinado a convertirse en un desarrollo de prácticas antiguas, convertidas en prácticas exóticas por sus herederos de hoy. Semejante apropiación burguesa y ciudadana de la tradición implica una valorización teatral del elemento “negro”, elemento paradójicamente perdido como elemento original de la originalidad mestiza contemporánea, entonces, otra música mestiza, el beguine, se convertirá, mientras tanto y para algunos de mis interlocutores, en la expresión de una “bastardía” heredada por el colono esclavista blanco.

La digresión sobre el terreno martinico parece confirmar que la elaboración de inventarios de la dimensión inmaterial de la cultura puede hacerse a través de la producción ideológica o emotiva de una pertinencia de la memoria de un pasado suspendido entre la supresión y la edificación. Las políticas culturales y educativas que promovieron el bélé como nueva danza y música tradicional “nacional” se desprenden de la institución de la febrilidad memorial de orígenes utilizados como recursos *en movimiento* que caracterizan las retóricas patrimoniales de lo inmaterial. Semejante fenómeno parece expresar, también, la adopción de un registro mítico que parece emparentarse con un “regreso controlado a las fuentes paganas”.¹⁹ El régimen cognitivo de la oralidad se fundará, entonces, sobre una memoria sensible y gestual antigua, por una relación con la que la escritura es considerada como necesaria para una adecuación histórica. En Martinica, las distintas formas de inventarios que pude estudiar en obra o aún como proyecto parecen, por lo tanto, querer proponer una suerte de oralidad a partir de los escritos, es decir que será a partir de la conservación transcrita de la tradición en extinción que podemos pensar una renovación que vivifica la herencia del pasado. Desde el punto de vista discursivo, a través de las formas de inventario de la oralidad perdida, la época oscura de la esclavitud se asume implícitamente como una época de oro enmascarada o la dispersión de una “sabiduría bárbara”,²⁰ la de una África “antigua” ilustrada, se transubstanciará en una herencia fundadora.

Puesta en comunidad de lo *inmaterial*, tipo ideal burocrático

Una de las preguntas que me formulé en el transcurso de mi trabajo fue la de cómo una fórmula tiene un origen político y cómo sus usos políticos, como los de “patrimonio inmaterial”, podrían ser recibidos en los contextos locales, que se convertirían a la vez en inspiradores y en los destinatarios.

La noción de inmaterial parece otorgarle un sentido intuitivo en la comprensión puntual de fragmentos de lo intangible, lo invisible, lo inefable, lo inmemorial, cuyo saber antropológico aspira a brindar un conocimiento que objetiva. En este sentido, es una relación de continuidad y de concurrencia con la producción de un patrimonio etnológico, como

19 Alain Schnapp. *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*. Paris, Éditions Carré, 1993, p. 113.

20 Esta expresión es utilizada en plural por Schnapp (ibidem, p. 54), haciendo alusión a la obra de Arnaldo Momigliano. *Sagesses barbares. Les limites de l'hellénisation*. Paris, Maspero, [1975] 1979.

hemos visto en el país Dogón. Por lo tanto, a una escala planetaria, en los países antiguamente colonizados, en vista de la valorización de cualidades culturales endógenas y nacionales, el parentesco histórico que la etnología mantuvo con el dispositivo del saber imperialista occidental connota la disciplina, haciendo ardua su declinación oficial internacional en el proceso de reconocimiento internacional de patrimonios culturales no monumentales. Además, la referencia etnológica implica, de manera implícita, el despliegue de protocolos que se pretenden científicos, mientras que la retórica de lo inmaterial parece dar lugar a las aplicaciones más casuales necesarias a valorizaciones “émicas” producidas por invenciones explícitas y aparentemente liberadas de toda tutela que puede percibirse como neocolonial. Estas ficciones se realizan a través de las prácticas de la exposición, en forma de regreso y vistas previas de hechos sociales del pasado que, bajo su forma patrimonial, regresan como vectores de modernidad y desarrollo. La cuestión deja entonces de ser su conservación museística, y pasa a ser su importancia contemporánea.

En los contextos dispares en donde se afirma la idea de un ser o de un alcance inmaterial de la cultura es, por lo tanto, aprendida y puesta en escena a través de signos que hacen manifiesto y actual el principio de permanencia que los espacios tradicionales reivindicarán en relación con su pasado singular. Según mi análisis, no solo se trata de una dialéctica indecisa entre lo aparente y lo invisible, sino también entre las dimensiones permanentes y móviles de los imaginarios históricos. Toda memoria social se estructura alrededor de la idea de una originalidad amenazada o en decadencia, relativa a la experiencia o a la propiedad de un bien físico y simbólico del pasado. Esta lógica de la transmisión impone la cuestión relacionada con los modos aptos para definir, transportar y transfigurar los materiales representativos de una costumbre. La inmaterialidad reconocida por los actores del patrimonio igualmente funciona como un espejo que refleja las condiciones evolutivas de procedimientos y de saberes locales para la obra en la edificación de un tema cultural de una sociedad dada. La actuación creadora de elementos llamados importantes, que se convierten en índices antiguos y, a la vez, en pruebas de autenticidad, se expresa con ciertas operaciones de conservación del paisaje, de la arquitectura llamada vernácula, de fenómenos rituales. Semejante intervención se hace del mismo modo para la recuperación retórica y dinámica de mitos fundadores o sabios, que los representantes conocidos de las “comunidades” interesadas suscitan y se reapropian. Por su parte, el principio de intangibilidad supuestamente resiste, allí adherido, los cambios de toda sociedad humana y plantea la cuestión de su pérdida potencial que justificaría la mediación crucial de instancias internacionales como la UNESCO y sus organismos de

consulta, pero también nacionales y regionales como, por ejemplo, los Archivos, o más localizados, por ejemplo, los parques naturales regionales o asociaciones comunitarias.

El descubrimiento y la puesta al día de los orígenes que prefiguraron también la protección valorizadora de una pérdida duradera del pasado, es decir, de la caducidad de un régimen cotidiano de cognición que, por lo tanto, no llega nunca a extinguirse. En este sentido, la cuestión del precepto de la autenticidad en ciertos contextos en donde es el objeto manifiesto de una construcción social y oficial me parece ser crucial. Además, la perspectiva que comencé a esgrimir y me gustaría desarrollar en el transcurso de mi reflexión venidera, este precepto me parece que necesita un examen que asocie el análisis de su carácter producido colectivamente e institucionalmente para el reconocimiento de su carácter sentido como necesario por sus agentes y actores. Es también por sus ángulos emocionales (que pueden ser percibidos como sensibles) que la patrimonialización de un bien confirma su conversión de fuente de valores a recurso, que deberá permitirles a los sujetos que se proclamen como los propietarios, para enfrentar los desafíos de una modernización que, de un modo aparentemente paradójico, debería perseguir y alcanzar mientras se defiende. Para los actores implicados, esta postura permite evitar, entonces, las amenazas de pauperización homogénea de los conocimientos intelectuales e iniciáticos heredados, así como de la duración simbólica de su cultura. Una relación semejante es *a fortiori* inmaterial cuando aparece junto a ciertas formas de lo voluntariamente inmemorable, es decir, de transformación heroica del pasado. Debido a mi curiosidad acerca de los procesos de lo inmemorable, quise problematizar semejante mitificación de huellas concretas de entidades culturales cuyo pasado *casi* desaparecido —su contexto cognitivo y estructurador de antaño— sería *de ahora en más* del patrimonio. Como referencia, en vías de convertirse en legendaria y, por lo tanto, amenazada por el olvido, este pasado no es forzosamente inmemorial por defecto de los reparos genealógicos, pero puede serlo por exceso de reiteración discursiva: no llega a detenerse. A través de las representaciones simbólicas de “bienes” para poner al día, cuyas colectividades reales o imaginarias se habrían convertido en las titulares y las gestoras, este pasado no llega a comenzar. Porque su identificación histórica con una época determinada es borrosa debido a ciertas ficciones que establecen una relación opaca entre lo rotundo contemporáneo de sagas o de epopeyas y ciertos orígenes imaginados como dinámicos, es decir, funcionales en el seno de estrategias con miras al “desarrollo duradero” de un espacio sociocultural dado. Los actores de tiempos exhumados y expuestos se sitúan, entonces, en el intervalo que simultáneamente separa y comunica la época actual con

la que inventó artefactos, técnicas, saberes, gestas y rituales antiguos, recordados hoy como vectores de un legado espiritual. Si los archivos salvaguardan este patrimonio, lo inmaterial se afirma como una noción que sacraliza su evanescencia, que aparece sometida a un régimen de creencia del tipo animista. Esta creencia actúa como una pieza de exhibición que les permite a los propietarios y a los visitantes de bienes “culturales” recorrer al revés la distancia que separa el monumento del documento, los hechos del pasado de su presente público.

La constitución progresiva de los objetos de un saber (científico o patrimonial) y la desintegración de un mundo supuestamente tradicional, concebidos con la necesidad de un crecimiento tecnológico y económico, expresan el intento utópico de producir una concordancia entre ciertas temporalidades distantes en un espacio —a veces protegido por “zonas-tampón”²¹ (en sentido concreto o figurado)— que las unifica. Esta crisis se monumentaliza por la construcción de una duración y de su puesta en relieve bajo formas de una pertenencia a una identidad. Se trata de utilizar menos el pasado que sus varios componentes, los considerados significativos, que permitieron a los actores sociales *pasar* al presente. En efecto, se trata menos del invento de los orígenes que de la construcción de una habilidad (saber-hacer) y un hacer-saber constituidos por nociones estables y operativas que, si es necesario, los individuos puedan otorgarles la calificación y el significado de “tradicionales”, de “sincréticas” o de “modernas”. Luego de este análisis, que me gustaría profundizar en el transcurso de mis próximas investigaciones sobre las memorias de la esclavitud en África occidental y en las Antillas, esta definición ritualista enmascara la actualización constante de distintas maneras de interpretar el futuro. Aparecen como atravesadas por la creencia difusa en la inmaterialidad transmisible, aún viva, aunque en peligro de extinción, de sus contenidos. La vuelta al presente del pasado que lleva a cabo el archivado teatral de los documentos —que observé en las distintas prácticas de inventario— participa de la construcción de una “cualidad épica”.²² Esta cualidad, que hoy puede definirse también como intangible, está asociada a ciertas formas, estéticas y míticas, de reposición en el imaginario de épocas pasadas que, dentro del espacio político local y comunitario, disimulan las relaciones de fuerzas entre los distintos emprendedores de memoria. Materializar las significaciones, cuyos objetos y lugares son supuestamente los receptáculos, y poner en imágenes su materialidad reconocida. Esta parece ser la paradoja de la

21 Expresión que denota la planificación de sitios patrimoniales dotados de un dispositivo de interpretación, cuidadosamente utilizado en los documentos que expiden UNESCO e ICOMOS.

22 Siegfried Kracauer. *L'histoire des avant-dernières choses*. Paris, Stock, [2005] 2006, p. 100.

operación simbólica por la que le damos un valor agregado –didascálico, metafórico, teatral– a ciertos hechos sociales antiguos. Al mismo tiempo, es necesario destacar que, desde el punto de vista de los sujetos implicados, el término “paradoja” no es sino parcialmente apropiado, si asumimos que los modos operativos de la arena patrimonial, mientras que se quiera comparar formalmente, no proceden de una lógica demostrativa en el sentido científico o jurídico. No se trata del despeje de una verdad que las palabras, los actos y los escritos del patrimonio inmaterial tienen como objetivo, sino de la difusión (para aquellos que quieran/deban recibirla) de hechos casi inmemorables, es decir, de hechos cuyo recuerdo está firmemente ligado a la afirmación de una amnesia estructural que afecta su “parte maldita”, perdida u olvidada. Si con el transcurso del tiempo, esta parte residual del pasado pudo ser dejada de lado o devaluada, puede ser hoy valorada como creadora de aspiraciones de identidad y económicas.

Wolf, Caroline "Olivia" M. (2017). "Migrant Monuments, Monumental Migrants: São Paulo's Sculptural Homage to Syrian-Lebanese Friendship and the Crafting of Transnational Identity in Centennial Brazil", *TAREA*, 4 (4), pp. 120-152.

RESUMEN

Las celebraciones de los centenarios latinoamericanos fueron ocasiones fértiles para la construcción de identidades nacionales, y al mismo tiempo ofrecieron oportunidades clave para comunidades de inmigrantes de representarse dentro del tejido urbano de ciudades notables a través del patrocinio monumental. Este artículo examina el patrocinio público de la diáspora de habla árabe (también conocida como mahjar) en el cono sur, enfocando en el *Monumento a la amistad Sirio-Libanesa* en São Paulo, Brasil, como un caso de estudio. Proyectada en honor del centenario brasileño de 1922, esta estatua exhibe una iconografía innovadora que fusionó emblemas asociados a la región levantina, a la nación brasileña y a la ciudad de São Paulo simultáneamente. La estatua jugó un rol significativo en la elaboración de una nueva identidad moderna para la colectividad, estableciendo su visibilidad a nivel nacional a comienzos del siglo XX.

Palabras clave: *Monumentos centenarios, transnacionalismo, inmigración, Sirios, mahjar.*

ABSTRACT

The Centennial celebrations across Latin America were a fertile moment in which immigrant communities represented themselves within the urban fabric of major cities via monumental patronage. This paper examines the public patronage of the Arab-speaking diaspora (also known as *mahjar*) in the southern cone by conducting a case study of the *Monumento Amizade Sírio Libanesa* (The Monument of Syrian-Lebanese Friendship) in São Paulo, Brazil. Designed in honor of the 1922 Brazilian Centennial, this public statue exhibits imaginative new iconography that merged key emblems associated with the Levant, São Paulo, and Brazil. The statue can be seen as playing a major role in the crafting of a modern, collective immigrant identity while also asserting the visibility of the mahjar community at the turn of the twentieth century.

Key words: *Centennial Monuments, Transnationalism, Immigration, Syrian, mahjar.*

Fecha de recepción: 29 de abril de 2017

Fecha de aceptación: 25 de mayo de 2017

Migrant Monuments, Monumental Migrants

São Paulo's Sculptural Homage to Syrian-Lebanese Friendship and the Crafting of Transnational Identity in Centennial Brazil¹

Caroline "Olivia" M. Wolf²

1 I would like to thank the many individuals and institutions that kindly assisted me over the course of this project. Special thanks to Carolina Vanegas Carrasco and Pablo Ortemberg, whose panel at the *Primer Congreso Iberoamericano de Historia Urbana, Ciudades en el tiempo: infraestructuras, territorios, patrimonio* (Santiago, Chile, November 23-25, 2016), provided an early opportunity to share my initial research. I would also like to thank Paulo César Garcez Marins of the *Museu Paulista da Universidade de São Paulo* and Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Universidade Paulista* for directing me to key archives and sources in São Paulo, as well as Maria Darmaros and Paula Carvalho. I am indebted to Ana Gonçalves Magalhães for her guidance and connecting me to Michelli Monteiro, who kindly shared her article on Ettore Ximenes. I am grateful to my advisors, Dr. Shirine Hamadeh and Dr. Fabiola Lopez-Duran, as well colleagues and professors at Rice University and Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), as well as the *Proyecto Escultura y Ornamentación* sessions at IIPC-TAREA for their support and comments on my research. My gratitude to the Arquivo Público da Estado de São Paulo (AESP), especially to its Director, Marcelo Antonio Chavez and his staff, and to Ana Paula de Moura Souza de Pavan of the *Divisão de Preservação, Departamento do Patrimônio Histórico*, São Paulo. I am also grateful for the insightful suggestions of the two anonymous reviewers of this article, which were of great assistance during the editorial process. This research was made possible thanks to funding from Rice University, in combination with the Rice-UNICAMP Seminar, for which I am grateful to Dr. Alida Metcalf for her organization, support, and assistance. Additional research was made possible thanks to participation in the 2016 Transregional Academy on *Modernisms: Concepts, Contexts and Circulations*, funded by the Forum Transregionale Studien and Max Weber Foundation.

2 Ph.D. candidate, Rice University. Instructor, New York University Buenos Aires (NYU BA)

Introduction

In 1922, the city of São Paulo witnessed two major public events that together served as the backdrop for the era of mass migration and development of modernism—the Centennial of Brazilian Independence and the landmark *Semana da Arte Moderna* (Modern Art Week). The powerful cultural forces of immigration and modernism would mesh and reconfigure to construct new notions of Brazilian national identity at the beginning of the twentieth century. Just as Brazil sought to construct an image of progress within public space via monumental sculpture, distinct immigrant communities sponsored their own public statues to honor the country, thereby reshaping the



Figure 1. *Monumento Amizade Sirio Libanesa*, Ettore Ximenes, 1928. Photograph by the author, Caroline Olivia M. Wolf, 2016.

urban fabric of their adopted cities. A unique case study of such patronage can be seen in the *Monumento Amizade Sirio Libanesa* (Monument of Syrian Lebanese Friendship), in the heart of the *Paulista* megalopolis. Featuring an iconographic blend of ancient Levantine ships, colonizing visual narratives, and national allegories, the bronze and granite monument innovatively merged imagery tied to the nascent Phoenicianist movement with that of Brazilian nationalism. Sponsored by the Arabic-speaking diaspora community, the statue can be understood as playing a key role in the crafting of collective immigrant identity while asserting the visibility of its patron community during Brazil's 100-year anniversary of independence. The Centennial monument serves as the public expression of modern, transnational identities envisioned by its immigrant patrons as rooted in debates surrounding *brasilidade* (Brazilian-ness), ethnicity, and identity.

The term “transnational” has been applied to a myriad of social, economic and political processes that circulate, shape, and extend between and beyond the sanctioned boundaries of nation-states. This analysis draws upon the definition of the term as “the processes by which immigrants build social fields that link together their country of origin and their country of settlement,” established by anthropologists Nina Glick Schiller, Cristina Szanton-Blanc, and Linda Basch.³ It also pulls from the idea advanced by Sharon A. Carstens that the making of cultural products and ideas can “produce transnational imageries capable of creating and sustaining new forms of transnational publics”.⁴ By analyzing the visual culture and historical processes linked to the Monument of Syrian Lebanese Friendship in the context of 1920s São Paulo, transnationalism emerges as a key element in the crafting of collective identities and multiple forms of Brazilian modernism.

Tracing Mobility: From the *Mashriq* to the *Mahjar*

Arab-speaking immigrants arrived from the Levantine provinces under Ottoman rule, known as the *mashriq*, as well as from the regions of North Africa as early as the mid-nineteenth century. These immigrants came to Brazil, and Latin America on the larger whole, to escape economic crisis and ethno-religious tensions in their home region. Between 1884 and 1939, approximately 107,000 immigrants from the Eastern Mediterranean arrived in the country.⁵ Although immigration statistics remain incomplete, these new arrivals predominantly belonged to Eastern Christian rites, such as Maronites, Armenians, or the Orthodox Church of Antioch, but there was also a significant contingent of Arab-speaking Jewish and Muslim immigrants.⁶

Eastern Mediterranean migrants settled in Rio de Janeiro and São Paulo around the 1860s, and placed roots in the region of Amazonas

3 Nina Glick Schiller, Cristina Szanton-Blanc and Linda Basch. *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments and Deterritorialized Nation-States*. London, Gordon and Breach Science Publishers, 1994, p. 8. For a general overview of transnational theory, see Sophie Mamattah. “Migration and Transnationalism: the Complete Picture? A Case Study of Russians Living in Scotland”, *eSharp: Identity and Marginality*, Issue 6:2, 2006.

4 Sharon A. Carstens. “Constructing Transnational Identities? Mass Media and the Malaysian Chinese Audience”, *Ethnic and Racial Studies*, 26 (2), 2003, p. 322.

5 Jeffrey Lesser. *Negotiating National Identity: Immigrants, Minorities and the struggle for ethnicity in Brazil*. Durham, Duke University Press, 1999, p. 48.

6 Registers at the port of Santos between 1908 and 1941 record 65% of Syrian and Lebanese immigrants as Catholic, 20% as Orthodox Greek or Melkite, and 15% as Muslim. *Ibidem*.

and Paraná in the 1880s.⁷ Between 1904 and 1930, almost 91% of these immigrants came from the region then known as Greater Syria, which after the post-war partitioning of the French mandates and subsequent independence movements comprise Syria and Lebanon today.⁸ Scholars such as Ignacio Klitch, Jeffrey Lesser, and John Tofik Karam have demonstrated that mass migration to Brazil transformed the nation into one of the largest epicenters of the *mahjar*—a term signifying diaspora in Arabic, connoting the movements of Arab-speakers from the Middle East.⁹ Before World War I and the fall of the Ottoman Empire, these immigrants were generically labeled *turcos* or Turks, as they technically remained passport-bearing Ottoman subjects at this time. Yet the term was problematic, in that it was applied to immigrants seeking to escape Ottoman powers who later redefined themselves within growing Armenian, Syrian, and Lebanese independence movements.

During this time, Arab-speaking immigrants became visible within Brazilian urban centers as *mascates*, or peddlers. They developed strong ambulant commerce networks, selling goods door-to-door to the workers of coffee *fazendas* (plantations) and the humblest sectors of the urban economy.¹⁰ Picturesque photographs of immigrants, including *mascates turcos*, were featured in turn-of-the-century albums such as *Impressions of Brazil in the 20th Century*, illustrated by French-Brazilian photographer, Marc Ferrez.¹¹ The images presented portraits of individuals quaintly posing beside their trade goods, evoking the iconography of the popular *tipos y costumbres* (types and customs) genre that circulated prolifically in Latin America in the late eighteenth and nineteenth centuries.¹² The depictions of the *mascates turcos* besides the stacks of

7 John Tofik Karam. "The Lebanese in the Brazilian National Market", *Moise A. Khayrallah Center for Lebanese Diaspora Studies*, North Carolina State University, January 28, 2015. <http://lebanesestudies.news.chass.ncsu.edu/2015/01/28/lebanese-in-the-brazilian-national-market/>.

8 Jeffrey Lesser. *Negotiating National...*, *op. cit.*, pp. 45-50.

9 Key works in the historiography on Arab-speaking immigration to Latin America include: Ignacio Klitch. "Introduction to the Sources for the history of the Middle Easterners in Latin America," *Temas de Africa y Asia – Africanos y Mediorientales en América (Siglos XVIII-XX)* 2, Buenos Aires, 1993, pp. 205-233; Oswaldo Truzzi. *Sírios e Libaneses: Narrativas de História e Cultura*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2005; and John Tofik Karam. *Another Arabesque: Syrian-Lebanese Ethnicity in Neoliberal Brazil*. Philadelphia, Temple University Press, 2007.

10 Jeffrey Lesser. *Negotiating National...*, *op. cit.*, p. 50.

11 *Impressões do Brasil no Seculo Vinte*. Great Britain, Lloyd's Greater Britain Publishing Company, Ltd, 1913, p. 107. Original photographs in Acervo Marc Ferrez, Instituto Moreira Salles. <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/marc-ferrez/cronologia>.

12 Many thanks to Carolina Vanegas Carrasco for sharing her thoughts on the costumbrist influences of these photographs. For more on the "types and customs" iconography in Latin America, see De la Maza, Josefina *et al.* "Art Collectors in Network and Identity Narratives:



Figure 2. Photograph by Marc Ferrez, 1895. Published in *Impressões do Brazil no Seculo Vinte*. Great Britain, Lloyd's Greater Britain Publishing Company, Ltd., 1913, p. 107. Public domain. Novo Milênio: Historia e Lendas de Santos. Also in the collections of the Instituto Moreira Salles (IMS).

folded textiles they were known for selling formed their reputation as itinerant peddlers. Placed besides their portable trunks in mismatched, rumpled suits, these photos showed *turco* immigrants as transient, working class figures. Yet such images also suggest perceptions of Middle Eastern immigrants as industrious and somewhat upwardly mobile, selling their wares while striving for respectability in a buttoned-up vest and hat, paired with a soft smile.

Due to the remarkable economic success they garnered as ambulant peddlers, a common joke surfaced which highlighted the strength of these migrants in commerce and the ambiguity of their nationality as perceived by the Brazilian public. The jest mockingly explained that newly arrived Arab-speaking immigrants in the peddling business were *turcos*, but as soon as they secured their first job they became “Syrians”, and that those that rose to

the ranks of factory or store owners became “Lebanese”.¹³ Although the confusion surrounding the national identities of Arab-speaking migrants rendered them the target of ridicule, the use of the terms Syrian, Lebanese or Syrian-Lebanese in diaspora carried an important political charge tied to independence movements in the post-war regions of the *mashriq*. These labels were passionately debated in the *mahjar*, and the hyphenated term “Syrian-Lebanese” surfaced to signal a unifying vision that politically joined immigrants from these neighboring provinces while delineating their distinct identities.¹⁴

The efforts of the *mahjar* merchants in local and international commerce as well as politics would be recompensed, and their success ultimately inscribed within the urban fabric of Brazil's most powerful

Contributions to a Cartography of the Genre of Types and Costumes in South America”, *Art/@s Bulletin* 5, Nº 1, 2016: Article 6, pp. 62-71. The “Types and customs” genre has powerful roots in Latin American literature, and is the focus of an ample bibliography. Scholarly overviews include Stephen M. Hart. *A companion to Latin American literature*, Vol. 243, (Tamesis Books, 2007), and Jose Escobar. “Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela”, *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)* 1, 1995, pp. 7-25, among others.

13 Jeffrey Lesser. *Negotiating National...*, *op. cit.*, p. 50.

14 Maria del Mar Logroño Narbona. “The Making of a Lebanese Pan-Arab Nationalist in the Argentine Mahjar”, in: *Politics, Culture and the Lebanese Diaspora*, Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 228-245.

cities. In Rio de Janeiro, the community established a powerful presence around the street intersections of Rua da Alfândega and Rua Buenos Aires, founding a commercial district in the city center known today as SAARA.¹⁵ In São Paulo, Arab-speaking immigrants founded the prosperous commercial zone around Rua 25 de Março, initiated by the famed brothers Assad Abdalla and Nagib Salem. These entrepreneurs established their first business in 1890, rapidly followed by other members of the community particularly active in the textile trade.

In the outskirts of São Paulo, the Jafet family would find enormous success with their installation of textile factories in the neighborhood of Ipiranga, conducting business in the cities and rural provinces of Brazil as well as the international market. The wealth born from this family empire would lead the extended Jafet family to construct a stunning zone of twenty-two luxurious mansions in an impressive array of architectural styles.¹⁶ These imposing private residences include the striking neo-Orientalist Palacete Rosa, an eclectic architectural fantasy with Moorish piebald window motifs, horseshoe arches and ornate *mashrabiyye*-inspired porches.¹⁷ The Jafet family would build a district of mansions in the blocks flanking Ipiranga Park, around the same time and space in which the government constructed a zone of major monuments, including the *Monumento a Independência* (Monument to Independence). This colossal commission for the 1922 Centennial celebrations, bestowed to Italian sculptor Ettore Ximenes, was part of a greater plan that also included the Museu Paulista (Paulista Museum). Although built long before 1922, the grounds and structure of this museum were first dedicated to the natural sciences before later becoming a key site of the construction of Independence-inspired monuments during the Centennial.¹⁸ The site of Ipiranga Park also included the Casa do Grito (House of the Cry of Independence), associated with the legendary proclamation of independence from Portugal

15 SAARA is an acronym for Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega (Society of Friends and Neighbors of the Customs House street), established by the community and its neighbors in 1962 to protect the area from governmental urbanization projects. Tofik Karam. "The Lebanese in the Brazilian National Market", *op. cit.*

16 Six of the twenty-two original mansions are currently protected by preservation laws, registered as cultural patrimony by the Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo, as of "inestimable architectural, environmental, historic and landscape value". See Resolution Nº 5/2005, Prefeitura do Município de São Paulo Secretaria Municipal de Cultura Departamento do Patrimônio Histórico, 2005.

17 Jorge Eduardo Rubies. "Palacete Rosa", *Portal do Ipiranga*, <http://www.independenciaoumorte.com.br/acontece/item/92-palacete-rosa.html>. Consulted April 27, 2017. *Mashrabiyye* refers to lattice-work window constructions associated with Middle Eastern architecture.

18 There is an ample bibliography on the history of the Museu Paulista. For an overview of the museum as a key site in the construction of historical memory, see Cecília Helena De Salles Oliveira. "O Museu Paulista Da USP e a Memória Da Independência", *Cad. Cedes*, Campinas, Vol. 22, Nº 58, pp. 65-80, dezembro/2002. Available online at <http://www.cedes.unicamp.br>.



Figure 3. Neo-Orientalist Palacete Rosa Jafet mansion in Ipiranga Photograph by the author, Caroline Olivia M. Wolf, 2016.

decried by Emperor Dom Pedro I. In fact, the *mahjar* community would ultimately hire the same Ettore Ximenes to build the *Monumen to Amizade Sirio Libanesa*—their own collective sculpture in honor of the Centennial at the same historic moment. The government-sponsored independence monument and park, along with the nearby mansions of the *mahjar* community and their commission of Monument of Syrian-Lebanese Friendship by the same artist, synthesized to highlight the upward mobility of its immigrant patrons while leaving a strong imprint within the urban fabric.

During the time the *mahjar* monument was built, anti-*turco* discourses were prominently circulating in Brazil, despite the undeniable economic success of these immigrants. Discriminatory discourses were promoted by leading scientific figures, such as the ethnographer Edgar Roquette-Pinto. As late as 1917, Roquette-Pinto published a blatantly racist depiction of Arab immigrants in Brazil in his book, *Rôndonia*, declaring:

Arabs, Syrians, and Turks are peddling all over the place... The two thousand "Turks" that Brazil receives annually do not even yield, say, one hundred productive workers. There are no Turkish rural workers. Yet there is no foreign element more diffused throughout the country. In the heart of Mato-Grosso, the Amazon, Minas Gerais, and the capital of the Republic live large masses of "Turkish" merchants. Although they are obliged to enter into relations with the Brazilians because of their habits, they in fact live perfectly segregated in their race, norms, and character. No one knows for sure what they call themselves, where are they from, what religion do they profess. They live there among themselves, ignored in their lives by the Brazilians. Where there is one richer, more intelligent, or more learned, the others crowd around him; and when this "leader" acquires a certain influence in the country, he begins to direct the entire core of compatriots. It would be unfair to deny the elementary services provided by these peddlers to the populations of the interior. It is an immigration that fills a necessity at the present time, but it has no seed of progress. Winning people, tenacious, even laborious. Sordid, ignored, unproductive in industry, in art and science, and even in commerce, which it practices in a creeping way.¹⁹

19 Edgar Roquette-Pinto. *Rôndonia*. Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro, Volume XX, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1917, pp. 47-48. Translation is my own. Cited in Paul Gabriel Hilu da Rocha Pinto. "A Labyrinth of Mirrors: Orientalisms, Immigration and discourses on the nation in Brazil," *Journal of mediterrâneos internacionais studios* 21, 2016, pp. 50-51.

The racist tones of Roquette-Pinto's so-called ethnographic analysis reveals the prevailing prejudice faced by the community well into the twentieth century. As if these depictions—along with Orientalist notions that Arabs were fatalist dreamers and polygamists—were not harsh enough, a malicious rumor surfaced in certain sectors of Brazilian society that “Turks eat people”.²⁰ Anthropologists today believe these cannibalistic allegations had their roots in the misperception of exotic Levantine foods, such as the traditional raw meat dish known as *kibbe*, yet such horrific stereotypes caused *turco* immigrants to remain decidedly outside of the immigrant groups perceived as “desirable,” like Northern Europeans.²¹ The detrimental effects of these negative representations led the *mahjar* immigrant community to fervently counter-act such ideas via the collective commission of their first public monument.

The Monument of Syrian-Lebanese Friendship: Context & Iconography

In 1917, a commission of representatives from the Syrian-Lebanese colony of São Paulo, led by Basilio Jafet, decided to offer a monument to the city in honor of the Centennial celebrations of 1922.²² As with the commission of various monuments for the historic moment, press publications recorded the Syrian-Lebanese commission organized a competition for artists to submit proposals for the project.²³ On June 7, 1920, the local periodical *Correio Paulistano* noted both the renowned Italian sculptor Ettore Ximenes, as well as a Syrian artist named Salim Maluff participated in the competition.²⁴ The newspaper presented Maluff as a distinguished stranger who nonetheless had “good fame” with him at the time. The competition announcement detailed:

The well-known Syrian sculptor, whose “model” we visited yesterday, conceived a beautiful monument, whose significant details recall the facts and key figures of the history of Brazil and Syria, interpreting the sentiments of their patricians in a beautiful homage to our homeland in the Centennial of its independence. It is a grandiose monument, at 14 meters tall and 8 meters granite base, with its bronze figures and decorative medallions.²⁵

20 Ibidem, pp. 51-52.

21 Ibidem.

22 Jeffrey Lesser. *Negotiating National...*, op. cit., p. 55.

23 Fabrício Reiner de Andrade. *Ettore Ximenes: Monumentos e Encomendas (1855-1926)*, Master's Thesis, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, p. 96.

24 “Homenagem da colonia syria do Brasil”, *Correio Paulistano*, São Paulo, June 7, 1920.

25 Reiner de Andrade. *Ettore Ximenes*, op. cit., pp. 96.

The article goes on to describe Ettore Ximenes' project succinctly, as "a fine piece of work, worthy of the prestige of our artistic milieu". Yet the community would ultimately choose the Italian sculptor to execute the final project, most likely due to his international profile. As historian Fabrício Reiner de Andrade notes in his overview of the sculptural production of Ximenes, the Italian sculptor's final design appears strikingly similar to the published description of Maluff's creative proposal. The work was made of precisely the same materials and scale, and features historicizing subject matter.

While there is a lack of further documentation on Maluff's project, various elements suggest that the conceptual design of the monument may have been handed over to the higher-profile artist. Reiner de Andrade points out that there are several precedents for such practices, including the first monument erected in honor of Dom Pedro I. Completed by the established sculptor, Louis Rochet, the work was conceived by the more inexperienced artist, João Maximiano Mafra.²⁶ There are alternate explanations for the striking parallels between Ximenes' final project as Maluff's documented proposal. It is possible that the committee may have stipulated guidelines for the work, or Ximenes may have ended up as the final sculptor by default in the event Maluff rescinded the commission. Yet it is difficult to support these possibilities without further documentation. In contrast, the history of such competitions favoring more experienced sculptors in this case and the attractive prestige they bring with them points to the most probable cause. Already by the 1920s, Ximenes had an international reputation, creating key monuments in Italy and across the Americas, including the Mausoleum of Belgrano in Buenos Aires and projects in New York and Washington.²⁷ Ximenes also emerged as the winner of the Monument to Independence competition at the onset of the decade. Yet the enormous size of the Monument to Independence that Ximenes personally supervised at the same time as the Syrian-Lebanese Friendship monument, along with the death of the sculptor in 1926, delayed the inauguration of the monument by six years. The work was ultimately completed by students from the local Liceu de Artes Ofícios (School of the Arts and Crafts) and inaugurated on May 3, 1928.²⁸

26 Mayra Laudanna and Emanuel Araujo. *De Valentim a Valentim: a escultura brasileira: século XVIII ao XX*. São Paulo, Imprensa Oficial/Museu AfroBrasil, 2010. pp. 30-31. Cited in *ibidem*, p. 96.

27 Michelli Christine Scapol Monteiro. "O Mausoléu a Belgrano, de Ettore Ximenes, e a presença artística italiana na Argentina." *Caiana* 8, 2016, pp. 1- 16.

28 "Uma homenagem dos syrio-libaneses ao Brasil", *Correio Paulistano*, May 4, 1928. See also the *Inventário de Obras de Arte e Monumentos em Espaços Públicos da Cidade de São Paulo*, "Amizade Sirio-Libanesa", Divisão de Preservação, Departamento do Patrimônio Histórico,

Speeches from the monument’s inauguration demonstrate that its patrons were well informed of the Italian sculptor’s portfolio and international prestige.²⁹ Vibrant accounts of the grandiose inauguration



Figure 4. “Uma homenagem dos syrio-libaneses ao Brasil”, *Correio Paulistano*, 4 de mayo de 1928.

of the Monument of Syrian-Lebanese Friendship were published in national and local newspapers, including the *Diario Nacional*, *Correio Paulistano* and *O Estado de São Paulo*, featuring photographs and excerpts of the speeches pronounced by patrons and public functionaries in attendance. The monument was

originally installed in front of the Palace of Industry of São Paulo, which housed the Legislative Assembly of the state of São Paulo. The press related the ceremony in detail, which involved a parade of over 2,000 soldiers, accompanied by a military band playing songs to honor Brazil, Syria, and Lebanon. Journalists described the work as reflecting a “Syrian character” in its figures and architectonic lines.³⁰ Echoing the description of Maluff’s original proposal, the impressive 14 meters oeuvre bears elaborate bronze figures arranged in four distinct scenes on each side. Its red marble pedestal is decorated throughout with acanthus leaf motifs and crenellations. At its base, two dedicatory bronze plaques—one in Portuguese and one in Arabic—read: “To the Brazilian nation in its first Centennial of Independence, an homage of admiration and recognition from the Syrian-Lebanese colony – 7 September 1922”.

Despite its declared intention in honor of the hundred-year anniversary of Brazil’s independence from Portugal, the monument’s visual program strategically constructs a historicizing narrative of Syrian and Lebanese cultural contributions to the Americas. The sculpted figures of the final monument were first introduced to the public two years prior

Cidade de São Paulo (Inventory of Artworks and Monuments in Public Spaces in the City of São Paulo, Division of Preservation, Department of Historic Patrimony, City of São Paulo).

29 “Uma homenagem dos syrio-libaneses ao Brasil”, *op. cit.*, p. 2.

30 *Ibidem*.

to its inauguration by the *Correio Paulistano* on March 8, 1926. Titled "The Gratitude of the Syrians," the article featured a description and photographs of the newly modeled figures by Ximenes, detailing the concept behind each sculptural group.³¹ The article confirms Ugo Fleres documentation of the titles of these sculptural groups, respectively: *The Phoenicians*, *The Inventors of the Alphabet*, *Hiram 1* and *The Penetration of the Phoenicians*.³² The crowning composition of the monument, baptized *A Liberdade* (To Liberty), is featured in a large-format reproduction with each panel described as follows:

The central face of the great relief reminds the artist that the Phoenicians were the first ship-builders, an element linking its people and its vehicle of emigration... The artist [also] recalls the creation of the alphabet by the Phoenicians, an essential element of civilization; at the back, the King of Tyre, Hiram I, initiator of the colonization of the Canary Islands, is represented. Finally, on the left, the penetration of the Syrians with the native societies of Brazil, soon after the arrival of the Portuguese. On the whole of this relief, an obelisk appears, whose capital recalls the Cypriate capital of the Louvre Museum, and in turn recalls the colonization of the Isle of Cyprus by the Phoenicians. Atop this capital, the group *A Liberdade* (To Liberty) joins Syria to Brazil... The sculptor chiseled there, to represent Brazil, an Indian in the expression of his strength and imposing beauty, with his forehead and body adorned with trophies, which lend the nude a superb and dazzling character. On his back, there is a harmoniously placed a crest of feathers, evoking the red skin from which the Americans are proud to descend.³³

As will be discussed, each of these panels was conceptually designed to legitimize Syrian and Lebanese culture via real and imagined historical ties to Brazil.

At eye-level on the frontal base of the monument, *The Phoenicians* panel casts the ancient Levantine civilization as pioneers in shipbuilding and navigation (fig. 5). The legendary Phoenicians were a seafaring, textile-trading people, to whom the modern inhabitants of the Greater Syrian provinces and their *mahjar* compatriots traced their ancestry. The caption of the photo featured in the *Correio Paulistano* article described the scene as "remembering the construction of the first ships by the Phoenicians".³⁴ The scene serves as an allegory of migration, while emphasizing the global routes and cultural relations forged by Levantine peoples.³⁵ Visual references, such as the archaic prow of the ships and

31 "Gratidão dos Sírios", *Correio Paulistano*, March 8, 1926, p. 5.

32 Ugo Fleres. *Ettore Ximenes*. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928, pp. 222. Cited in Reiner da Andrade. *Ettore Ximenes, op. cit.*, pp. 98-101.

33 Translation is my own, from "Gratidão dos Sírios", *op. cit.*

34 "Gratidão dos Sírios", *op. cit.*, p. 5.

35 Reiner da Andrade. *Ettore Ximenes, op. cit.*, p. 99.



Figure 6. Detail of base, Education and Economy scene. *Monumento Amizade Sírio Libanesa*, Ettore Ximenes, 1928. Photograph by Douglas Nascimento, "Monumento Amizade Sírio Libanesa" *São Paulo Antiga* blog, <http://www.saopauloantiga.com.br/amizade-sirio-libanesa/>. Consulted April 29, 2017.

the traditional garb of these figures incorporate key symbols of Phoenicianism—a growing movement that constructed an image of Levantine identity that emerged with the creation of the states of Greater Syria and Lebanon under the French mandates in the early 1920s.³⁶ Other examples of Phoenicianist iconography in *mahjar* monuments can

be found in Brazil and Argentina, such as the commemorative column erected in 1935 in Porto Alegre depicting the 1835 Battle of Farroupilhas.³⁷ A similar use of geometric crenellations and acanthus leaf embellishments, along with depictions of ancient Phoenician ships in bronze bas-reliefs across its base, is displayed.

The sculptural group directly to the right of the sea-faring scene constructs its narrative around another legendary Phoenician contribution—the invention of the alphabet.³⁸ Indeed, the oldest verifiable orthographic system has been traced to ancient Phoenicia, in line with the account of famed Greek historian, Herodotus.³⁹ The maritime trade of these Semitic peoples is believed to have helped spread its variations across North Africa and Europe.⁴⁰ In this scene, a scribe elder and his assistant instruct two male youths, who examine a tablet or scroll bearing phonetic symbols. The representation is intended to emphasize the powerful cultural transference and impact of this Middle Eastern literary legacy on Western culture.⁴¹

This sculptural composition also constructs an imagined vision of economic and gendered activity in the ancient Levant. Allusions to

36 Asher Kaufman. *Reviving Phoenicia: In Search of Identity in Lebanon*. New York, I. B. Tauris, 2004.

37 Roberto Khatlab. *Mahjar: Saga Libanesa no Brasil*. Zalka, Lebanon, Moktarat, 2002, p. 152.

38 Jeffrey Lesser. *Negotiating National...*, *op. cit.*, p. 57.

39 Joshua J. Mark. "Phoenicia", *Ancient History Encyclopedia*, September 2, 2009. Online at <http://www.ancient.eu/phoenicia/>.

40 Steven Roger Fischer. *A History of Writing*. Chicago, Reaktion Books, 2004, p. 90.

41 Reiner da Andrade. *Ettore Ximenes, op. cit.*, p. 99.



Figure 7. "Monumento ao Imigrante Sírio-Libanês", Administração Adhemar de Barros - Álbum 7 - Escultura em bronze e pedra. Nº 1573. Photographer unknown. *Acervos Artísticos e culturais da Prefeitura de São Paulo*. Online archive. <http://www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirItemAcervo.aspx?id=606612>.

the textile-trade and its production are referenced in the figure of the young nomadic herder in his woolly tunic, playing panpipes to the left. A skillfully modeled goat accompanies him. In the background, a woman bears a bountiful bundle above her head—another allusion to ancient Phoenician textile production. Imagined gender roles are un-

derscored within this composition as only males attend the educational lecture on the alphabet, suggesting the artist envisioned limited literacy for women in the ancient Levant. In contrast, Phoenician women are only visible in the background or the fringes of the overall monumental composition. Within the greater narrative of the scene, these women are solely portrayed as anonymous laborers, carrying goods or caring for children while peeking over the corners of the monument into the flanking narrative panels. Posed in these activities, their female bodies function as visual devices, guiding the viewer into the next scene.

Parallel to the scene of ship-bearing Phoenicians, the viewer encounters a surprising image—a depiction of the legendary discovery of the Canary Islands by Hiram I, King of Tyre.⁴² While Hiram I does not appear predominantly in the history books in such a role, the ancient king figures frequently as an ally of the Biblical Kings David and Solomon, and as the founder of the city of Utica in modern-day Tunisia.⁴³ Interestingly, at the turn of the twentieth century, various alternate theories of the “discovery” of the Americas prior to Columbus circulated contagiously. Several controversial authorities argued that Greek sources and petroglyphs discovered in North America and Brazil suggested that Phoenicians under the authority of King Hiram I were

⁴² Tyre was an ancient Phoenician city believed to have been located in the region of Lebanon today.

⁴³ Reiner da Andrade. *Ettore Ximenes, op. cit.*, p. 100.

the “first to circumnavigate the Atlantic” around the first millennium bc.⁴⁴ Within this sculptural composition, this theory is illustrated via the depiction of the legendary voyager-king greeted by indigenous and African peoples with generous gifts upon arrival in the New World. During its public inauguration, the *Correio Paulistano* described the scene as follows: “The Africans bring gifts to please the Civilizer to indicate that Syrians were the first colonizers.”⁴⁵ Archival photographs of the monument show the body of the indigenous figure in the foreground prostrated at the feet of Hiram in complete supplication.⁴⁶ The scene thereby casts the *mahjar* community as protagonists in an imagined depiction of “civilizing” encounter.

By supporting the scientifically shaky theory of a Phoenician discovery of the Americas, the immigrant community inscribed itself within narratives of civilization and exploration parallel to those established by Latin America’s European colonizers and immigrants. The sculptural group engages with modern representations of Spanish and Portuguese colonization celebrated in the arts of the late nineteenth and early twentieth centuries. In fact, the early twentieth century provided the stage for two major cycles of artistic production in Brazil, where nation-building narratives took on powerful momentum, proliferating a monumental leitmotif of the “discovery of the Americas”. These included the so-called 4th Centennial of “Discovery”, circa 1900, for which Rodolfo Bernadelli’s Monument to Pedro Alvares Cabral, depicting the Portuguese explorer’s foundation of Brazil, and Decio Villares’ bust of the Italian voyager *Christopher Columbus* were constructed. The subject was also common in history painting across the Americas. Mexican Juan Cordero’s *Columbus Before the Catholic Monarchs* (1850, oil on canvas) and Brazilian Eliseu Visconti’s *Providence Guides Cabral* (1900, oil on canvas)⁴⁷ provide key examples. In this imagery, the European navigator

44 For more on the theory that the Phoenicians first discovered the Americas, see “The Discovery of the Americas and the Return in Strength of the Occident,” in Luc-Normand Tellier. *Urban World History: An Economic and Geographical Perspective*. Quebec, University of Quebec Press, 2009, p. 301. On the claims to classical and petroglyph evidence, see William McNeil. *Visitors to Ancient America: The Evidence for European and Asian Presence in America Prior to Columbus*. Jefferson, North Carolina and London, McFarland & Company, 2005, p. 278.

45 *Correio Paulistano*, May 4, 1928, *op. cit.* The press release specifically states that this sculptural group represents Hiram I as the first circumnavigator of the Atlantic and his discovery of the Canary Islands.

46 See photograph titled “Monumento ao Imigrante Sírio-Libanês”, *Administração Adhemar de Barros - Álbum 7 - Escultura em bronze e pedra 1573*. Photographer unknown. *Acervos Artísticos e culturais da Prefeitura de São Paulo*. Online archive. <http://www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirItemAcervo.aspx?id=606612>.

47 Jacqueline Barnitz and Paul Frank. *Twentieth Century Art of Latin America, Revised & Expanded Edition*. Austin, University of Texas Press, 2015, p. 12.

is received in a docile, receptive manner by indigenous peoples. The 1922 Centennial of Independence served as the second key moment in which such leitmotifs would circulate. In addition to works like Ximenes' Monument to Independence, the Museu Paulista (Paulista Museum) in São Paulo and the Natural History Museum of Rio de Janeiro were both re-organized and transformed with the commission and installation of new nationalist paintings and sculptures.⁴⁸ The Syrian-Lebanese Monument, commissioned precisely at this moment, responded to the renewed interest in "discovery," while adapting it to include its patrons.

The strategic incorporation of this scene on the Monument of Syrian-Lebanese Friendship appends the ancient Phoenicians, and by proxy, their modern Syrian and Lebanese descendants in diaspora— into epic narratives of heroic navigation and colonization of the Americas. Najib Jafet's public speech as the official orator of the monument's inauguration further promoted this vision of the Phoenicians' civilizing role, declaring, "The Phoenician unified Asia with Europe and America, if we are to recognize that which many modern historians currently affirm based on copious and rich documentation."⁴⁹ Clearly, the monument's patrons were eager to assert their place within discourses of civilization first established by Brazilians of European heritage.

This colonizing narrative is resumed and reconfigured on the fourth side of the monument. The prominent local newspaper, *O Estado de São Paulo*, described the panel as depicting "Syrian penetration in Brazil... represented by that commerce with which has resulted in a great prosperity."⁵⁰ Here, the bronze figures of Phoenician textile merchants solemnly and respectfully offer swathes of cloth to nude, indigenous women who receive them with smiles of delight and curiosity. Despite the claim of depicting textile commerce strongly associated with the *mahjar* community in its adopted Brazilian home, the panel embeds yet another civilizing trope within the monument's visual program. The depiction of Phoenician men introducing naked native women to cloth implies a role in introducing customs of dress, and thereby "civilization" and "progress" to the Americas. Again, a gendered dimension is at play, as the composition hierarchically portrays heavily robed, fez-capped men providing cloth to unclothed indigenous women.

The image strongly evokes colonial-era print images of native peoples, where they are consistently portrayed as either naked and "barbaric," or

48 Cecília Helena De Salles Oliveira. "O Museu Paulista Da USP e a Memória Da Independência", *op cit.*

49 *Ibidem.*

50 "Homenagem Syria", *O Estado de São Paulo*, May 3, 1928.

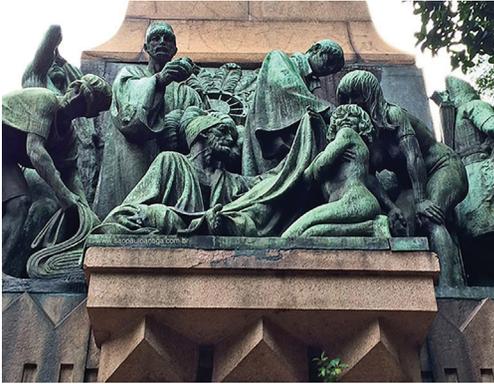


Figure 8. Detail of base, Education and Economy scene. *Monumento Amizade Sirio Libanesa*, Ettore Ximenes, 1928. Photograph by Douglas Nascimento, featured in "Monumento Amizade Sirio Libanesa", *São Paulo Antiga* blog, <http://www.saopauloantiga.com.br/amizade-sirio-libanesa/>. Consulted April 29, 2017.



Figure 9. Rodolfo Bernardelli's *Faceira*, 1880. Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brazil. Photograph by Caroline Olivia M. Wolf, 2017.

as childlike beings in need of guidance by the "civilizing" colonizer.⁵¹ Unclothed indigenous peoples are also depicted in famous history paintings, sculptures and monuments authored by the Brazilian academy. A key example in painting is Victor Meirelles' *First Mass in Brazil*, of 1861, in which nearly-naked indigenous peoples watch in peaceful wonder as a priest

performs an imagined first Eucharistic on pristine Brazilian shores. Indigenous figures also feature prominently in Rio's Monumento a Floriano Peixoto by Eduardo de Sá, a student of Meirelles. Inaugurated in 1910, the monument depicts Father Anchieta catechizing a young native girl. Nearby along the base, a semi-nude tribesman sits in the shadow of legendary Portuguese castaway, known as Caramuru.⁵² Sensuous indigenous nudes also proliferated in sculpture at the turn of the century, as in Rodolfo Bernardelli's voluptuous native beauties, exemplified by *Faceira* (1880), *Moema* (1895) and *Paraguaçu* (1908). In these works, the nude bodies of female natives suggest a metaphor between

the fertile bodies of indigenous peoples and the fecundity of their "discovered" lands. Their nudity not only underscores the role of such images in colonizing narratives, but also European academic

51 For more on the prolific manner in which such imagery of indigenous peoples circulated in colonial prints, see Rolena Adorno. "The Depiction of the Self and Other in Colonial Peru", *Art Journal*, 49 (2), 1990, pp. 110-118.

52 A description of the monument was published in the *Diário de Notícias*, 26 September, 1943, online at: https://outroira.info/images/7/73/Dn_monumento_marechal_floriano_peixoto.pdf.

traditions in which native and/or female bodies served as the object of scopical pleasure.

Despite the efforts to portray the Phoenicians as purveyors of civilization in these scenes, the monument's depiction of its Eastern Mediterranean protagonists also reflects the influence of Orientalism across Latin America. Indeed, such imagery evokes the Bedouin-influenced representations of gaucho types in the literary work of Argentine author Domingo F. Sarmiento, as well as the Orientalist paintings of Raymond Monvoisin, a European traveling artist who settled in Chile.⁵³ These artists and authors all expressed an interest in Middle Eastern motifs across the southern cone reaching as far back as the 1830s.⁵⁴ Particularly, within the context of Brazil, the elegantly robed figures of the Syrian-Lebanese sculptural panel echo the masterful nineteenth century paintings of Middle-Eastern subjects by renowned Brazilian artist, Pedro Américo. Similar figures can be found in his works, including *A rabequista arabe* (*The Arab Rabel Player*) of 1884, in which a young child wearing a fez cap and flowing robes plays a exotic stringed instrument. Placed before an ornate woven textile with arabesque and geometric motifs, the environment emphasizes a vision of the Orient. Other Orientalist paintings by Américo depict biblical women in ornate dresses, such as Judith and Holofernes, as well as Moses and Jocabed, painted at approximately the same period.



Figure 10. Pedro Américo, *The Arab Rabel player*, 1884, oil on canvas. Collection of the Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro. Image courtesy of Wikimedia Commons. Public Domain.

Anthropologist Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto refers to the particularly biblical strain of interest in the Orient as “intellectual Orientalism,” a scholarly form that circulated widely in Brazil. Both

53 *Facundo*, a major text by Domingo F. Sarmiento first published in Buenos Aires in 1845, famously draws upon Orientalist references of nomadic bedouins to construct an image of gaucho and caudillo types. For more on Orientalism in the work of Sarmiento, see Carlos Altamirano. “El orientalismo y la idea del despotismo en el Facundo”, in Leila Area and Mabel Moraña (comp.): *La imaginación histórica en el siglo XIX*. Rosario, UNR, 1994, pp. 265-276. Roberto Amigo notes the fact that Sarmiento cited the Orientalist paintings of Monvoisin, in particular his nineteenth-century painting, *Ali Baja y la Vasiliki*. Roberto Amigo. “Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses”, *Historia y Sociedad* 13, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Medellín, 2007, p.2.

54 Roberto Amigo. “Beduinos en la Pampa”, *op. cit.*

Pedro Américo and Emperor Dom Pedro II were avid intellectual Orientalists in this respect, having taken several trips to the Middle East and North Africa to further their studies.⁵⁵ Hilu da Rocha Pinto points out that this strain of Orientalism would fade with the onset of the Brazilian Republic in the early twentieth century. At approximately the same time, immigrants from the Levant would embrace a form of “native orientalism,” as a means to construct a history distinct from its Ottoman past and negotiate cultural difference in diaspora. With its overt embrace of Phoenician and Orientalist figures, the Monument of Syrian-Lebanese Friendship provides an iconic example of “native Orientalism,” or as Christina Civantos dubs the phenomenon within the Argentine diasporic literary context, “auto-Orientalism.”⁵⁶

The monument’s stylistic links to mid-to-late nineteenth century history painting and Orientalism might lead one to read the work as a retrograde piece within the 1920s. Yet, its strong references to a legendary or mythical past also permits a reading of its imagery more broadly within the context of *Modernismo*—Latin American Modernism—developing in the early twentieth century. Exotic and classical subjects were frequently depicted in the international offshoots of the Modern movement, such as Parnassianism and Symbolism. While the overall use of allegory and realistic representation of the Centennial piece allow it to register visually within Beaux Arts traditions, the ornamental motifs along the architectural base display geometricized, Art Deco styling. The juxtaposition of these motifs beside the figures of ancient Phoenician ancestors and pastoral shepherd boy, allow for an understanding of the monument within this greater rubric of Modernism.

Crowning the pinnacle of the monument are the three bronze life-sized allegories that comprise the composition entitled *To Liberty*. According to *O Estado de São Paulo*, the trio depicts a “pure Syrian maiden” offering a gift to “her Brazilian brother,” with the “same love that she received upon her arrival to this land, blessed by God”⁵⁷ (fig. 1). The Brazilian brother, in turn, is embodied in the shape of an indigenous warrior. The romanticized diplomatic exchange is presided over by the colossal allegorical figure of Liberty, in traditional female form and Phrygian cap.⁵⁸ The flowing layers of the Syrian maiden’s loose-

55 Hilu da Rocha Pinto. “A Labyrinth of Mirrors”, *op. cit.*, pp. 47-49.

56 Christina Civantos. *Between Argentines and Arabs: Argentine Orientalism, Arab Immigrants and the Writing of Identity*. State University of New York Press, Albany, 2006.

57 *O Estado de São Paulo*, May 4, 1928.

58 Reiner da Andrade has pointed out that this allegory is often misidentified as the Brazilian Republic, including specialized websites and the online archives of the Departamento do Patrimônio Histórico of São Paulo (DPH), at <http://www.monumentos.art.br/monumento/>

ly tied veil, ornate sash and dress evoke the Orientalist repertoire of Pedro Americo's *Jocabed* and *Judith* paintings. Enclosed in its precious case, the maiden's gift is conveniently ambiguous, and the indigenous "Brazilian brother" accepts it with an air of honor and duty.



Figure 11. Francisco Manuel Chaves Pinheiro. *Alegoria do Império Brasileiro* (1872). Collection of the Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro. Photograph by Caroline "Olivia" M. Wolf, 2017.

The representation of Brazil as an indigenous warrior has a strong precedent within the nineteenth century, as seen in Francisco Manuel Chaves Pinheiro's *Alegoria do Império Brasileiro* (1872) (fig. 11).⁵⁹ The description coincides with images of "noble savages" depicted frequently in Latin American colonial and nineteenth century art. It is interesting to recall that the initial 1926 description published in the *Correio Paulistano* highlighted this figure's "strength and imposing beauty...[and] superb and dazzling character," while referencing the feather work on the figure's back as reminiscent of the "red skin from which the Americans are proud to descend".⁶⁰ Here, Ximenes' native "Brazilian brother" is rendered in an elegant *contraposto*, with weight shifted gracefully between hips and supporting bent knee in a manner that quotes Michelangelo's *David*—a work the monument's Italian sculptor was undoubtedly familiar with due to his studies in Florence.

The female allegory of Liberty finds a parallel in the female allegory of Independence atop its namesake monument, constructed contemporaneously by Ximenes in São Paulo's Ipiranga Park. Within this grandiose monumental work, one also finds an indigenous warrior flanking the chariot of Independence in the work's crowning composition. Yet, in the national monument, the native warrior plays a subordinate role, smaller in scale and less important in the overall program. He is also dressed in an eclectic, classicized costume showing antique Roman influences. In contrast, the Monument of Syrian-Lebanese Friendship casts the native figure in a leading role as a critical figure symbolizing the nation in the overall message of transnational friendship expressed by its *mahjar* patrons.

amizade_siriolibanesa. Reiner da Andrade. *Ettore Ximenes, op. cit.*, p. 98.

59 This artwork belongs today to the collection of the Museu Nacional de Belas Artes in Rio de Janeiro.

60 Translation is my own, from "Gratidão dos Syrios", *Correio Paulistano*, March 8, 1926, pp. 5.



Figure 12. Ettore Ximenes' *Monument to Independence*, and detail of indigenous figure. Ipiranga Park, São Paulo, Brazil. Photograph by the author, Caroline "Olívia" M. Wolf, 2016

Modern Constructions of Brazilian Identity

The diverse ethnic panorama visible within the Monument of Syrian-Lebanese Friendship reflects debates surrounding conflicting modernisms and identities taking place on both the national and local scale during the Brazilian Centennial. Brazilian Modernism itself is powerfully associated with the 1922 São Paulo celebrations known as *Semana da Arte Moderna* (Modern Art Week), considered a watershed moment within the movement's construction. During February 11th to 18th of this week in 1922, the city of São Paulo famously hosted an art festival in which writers, artists and intellectuals associated with vanguard movements challenged and created new images of national identity, or *brasilidade* (Brazilian-ness).

The Modern Art week of 1922 boldly advocated a new approach that would address Brazilian contemporary culture and break from the academic tradition, with its imported foreign models.⁶¹ The Grupo dos

61 "A Semana", Museu Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), Séclo XX, <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/>

Cinco (Group of Five), was at the forefront of this vanguard, which included writer Oswald de Andrade and critic Mario de Andrade as well as the leading plastic artists Anita Malfatti, Tarsila do Amaral and Emiliano di Cavalcanti, among others. The exhibit embraced a radically alternative visual vocabulary that involved stylized and simplified forms in order to recover a primitive effect, as well as paved the way for the circulation of innovative rhetoric via bold manifestos.⁶² Scorned by the São Paulo elite, the exhibition spurred debates surrounding the meaning of modernism in the nation, ushering in the diffusion of new ideas about the movement that were heterogeneous and malleable in nature.

Discourses promoted by Di Cavalcanti and entrepreneur Paulo Prado during this famed week preached of the necessity for a national renewal in the arts and encouraged nativist themes. However, with the exception of oeuvres like *Negro Head* by Vicente do Rego Monteiro, much of the actual artwork exhibited during the iconic week focused on alternate formalist approaches rather than indigenous or African figures.⁶³ Yet, over the following decade, representations of the “primitive” and “popular culture”, and their valorization would shift radically in Brazil. Leading modernists explored these representations, celebrating the indigenous and the African heritage scorned by the elites. This led to the representation of legendary indigenous figures, such as Tarsila do Amaral's *Abaporu*, in 1928, which served as the inspiration for Oswald de Andrade's *Antropofagia* manifesto. Here, do Amaral famously embraced the cannibal as a cultural metaphor in her famous painting.⁶⁴ The titles of these works refer to the practice of anthropophagy—literally, man-eating or cannibalism. While Oswald de Andrade's manifesto opted for the scientific term, do Amaral named her painting using the language of the Tupí people—an indigenous tribe originally accused of cannibalism. This celebration of anthropophagy as a metaphor for

[semana/index.htm](#).

62 For a general overview of the *Semana da Arte Moderna*, see “The Avant Garde of the 1920s: Cosmopolitanism or National Identity?”, in Barnitz and Frank: *Twentieth Century Art of Latin America*, *op. cit.*, pp. 56-65. On the racial and ethnic undertones of the *Semana da Arte Moderna*, see Fabiola Lopez-Duran. “Chapter 2—Paris Goes West: From the Musée Social to Ailing Paradise”, in *Eugenics in the Garden: Architecture, Medicine, and Landscape from France to Latin America in the Early Twentieth Century*. Dissertation, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology (MIT), p. 30.

63 Vicente do Rego Monteiro was also one of the first of the vanguard artist to develop an interest in Brazilian indigenous themes, as seen in his illustrations narrating the legends of Amazonian peoples for P.L. Ducharte's *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazone* (1923). See “Vicente do Rego Monteiro”, in Richard R. Brettell and Paul Hayes Tucker: *Nineteenth- and Twentieth-century Paintings*. New York, N.Y., Metropolitan Museum of Art, 2009, p. 287.

64 The painting forms part of the collections of the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, (MALBA), viewable online at <http://www.malba.org.ar/tag/antropofagia/?v=diario>.

Brazilian culture recast the nation as one that devoured the culture of its foreign colonizer to metabolize it into a new, distinctly unique form drawn from the best qualities consumed.⁶⁵

While these vanguard works sought to incorporate indigenous and African imagery within the visual culture of modern Brazil, their championing of the cannibal as a cultural metaphor underscores the privileged position of the predominantly white, well-to-do artists. Recalling the real accusation of cannibalism hurled at *mahjar* immigrants, the use of such metaphors was indeed not accessible nor appealing for artists and patrons from minority communities, who would have undoubtedly risked real social scorn from this allusion. This does not suggest that the *mahjar* community did not support or subscribe to the vanguard movement, but rather proposes why the community may have opted to commission their monument by a more conservative artist. It is also important to recall Ximenes' history of including a diverse array of ethnic figures in his work. While Ximenes' sculptures drew heavily on academic traditions, he also championed a new national approach with a pluralistic ethno-cultural repertoire. Advocating for novel national and nativist imagery during the Centennial, Ximenes complained:

[The Brazilians] ignore, or rather do not come to understand the spirit of their environment, namely: They want [sculptural] study to be consistent with all the publications that see light in Europe and in North America. No one thinks of studying the artistic origin of Brazil. They take horror in the Indian, and I implore them: Why not try to create a style from indigenous elements? They reply that they are Portuguese, and that their architecture and art generally begin to manifest in the colonial period.⁶⁶

Although Ximenes and the vanguard artists of the *Semana da Arte Moderna* were on opposite poles in terms of aesthetic and stylistic approaches, they did share a strong interest in the creation of a new national art and nativist themes.

Ximenes' design for the Syrian-Lebanese Centennial monument also echoes the same desire to represent minority groups that remained an overlooked but critical component of Brazilian culture. The work visually introduced its patrons in plastic form within the modern, national

65 Daryle Williams. *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945*. Duke, Duke University Press, 2001. See also Também Aracy Amaral. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Martins, 1970.

66 Translation from the Italian is my own. Cited in Reiner da Andrade, *Ettore Ximenes, op. cit.*, pp. 101-102. Reiner da Andrade notes that this quotation is difficult to verify, but appears in Ugo Fleres monograph on the artist. See Ugo Fleres. *Ettore Ximenes*. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. p. 226.

imaginary and urban fabric. As noted, both Ximenes' projects for the Centennial incorporated indigenous and African figures within its visual repertoire, and include representations of native warriors. Yet, the Syrian-Lebanese monument, with its Phoenician protagonists alongside indigenous and African figures, displays a more pluralistic panorama of cultural diversity while legitimizing its immigrant patrons within Brazilian history.

Nonetheless, the vanguard participants of the 1922 Modern Week did not see Ximenes as modern because of his conservative academic style and foreign training. In fact, they criticized him as just the opposite. Instead, Victor Brecheret was the vanguard Modernist sculptor of choice, heralded for mastering the simplification of forms pioneered by European Modernists like Mestrovic and Brancusi. During this critical period in the shaping of Modernism, Brecheret exhibited works like *Eva* (c. 1920) and *Christ* (1919-1920), which would powerfully sway the support of critic Mario de Andrade. Brecheret's ability to render such stylized pieces would make him not only the preferred artist of Brazilian vanguard critics but also of authors like Monteiro Lobato, who would, on more than one occasion, explicitly praise Brecheret as a modern alternative to Ximenes. This polarizing comparison of the two artists by Brazilian intellectuals highlights their stylistic opposition in the Modernist context of 1922 São Paulo. Although their artistic differences were highlighted in such public critiques, the prolific participation of both artists in key exhibitions and commissions underscores shifting aesthetics and heterogeneous nature of Modernism at the time.

Centennial Critiques in 1920s São Paulo

Despite a shared interest in the construction of national identity via the arts, both of Ximenes' Centennial projects received a flurry of sharp criticism. The artist's design for the Monument to Independence was the jury-selected winner of a 1912 competition, yet the proposal of sculptor Nicolas Rolli had been the recognized favorite of the public.⁶⁷ This led some to accuse the selection of Ximenes' as the result of favoritism on behalf of the competition jury. Other criticized Ximenes' monument for its lack of names and figures historically associated with Brazilian Independence, obliging the sculptor to alter his design. Another sector

67 "Monumento à Independência", *Inventário de Obras de Arte e Monumentos em Espaços Públicos da Cidade de São Paulo*.

took issue with the style and the overly grandiose scale of the work. The rejection of Victor Brecheret's original design for the independence monument caused further outrage among vanguard critics. Semana da Arte Moderna protagonist Mario de Andrade complained: "The illustrious Mr. Ximenes, who has come from afar, disgraces the hill of Ipiranga with his colossal centerpiece of Sevres porcelain".⁶⁸

Although the critiques were many and manifold, Ximenes' work overall was positively received by the Paulista public. He also particularly enjoyed the support of José de Freitas Valle, a major intellectual, patron and collector.⁶⁹ Freitas Valle was one of the judges of the competition for the Monument to Independence, and a prominent figure in the artistic life and careers of plastic and literary artists who lived and passed through São Paulo into the 1930s. The divergent readings of Ximenes' work by contemporaneous critics like Freitas Valle and Mario de Andrade—both renowned intellectuals of their time—shed light on the fact that modernisms were multiple and far from hegemonic in 1920s Brazil. These critical counter-positions reflect competing notions of the movement operating actively within Centennial-era Brazil. The co-existence of plural modernisms and Ximenes' success with both specialized audiences and the broader public also clarify the Syrian immigrant community's selection of the artist for their public monument.

While the Ipiranga monument found criticism among vanguard Paulista circles, fault was also found with Ximenes' *mahjar*-sponsored Centennial monument once it was finally publically unveiled in 1928. According to the sculptor Alfredo Oliani, the monumental representation of the "Brazilian brother" as an "indian" did not please either the leader of Syrian-Lebanese colony or the current President of the state of São Paulo, Dr. Washington Luís Pereira da Sousa, upon its inauguration.⁷⁰ In fact, Washington Luís suggested that Ximenes alter the figure to "dress him as a *bandeirante*".⁷¹ The term *bandeirante* refers to the Portuguese colonizers of the region, who made their living as slave traders by trapping indigenous peoples in the region and later in the

68 Aracy Amaral. *Artes plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história das artes plásticas no Brasil*, p. 69. Translation is my own.

69 For a brief biography of Freitas Valle, see <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa467510/freitas-valle>. For more on support or criticism of Ximenes' project for the Monument of Independence, see Aracy Amaral, *Artes plásticas na Semana de 22*, pp. 89-90.

70 Dr. Washington Luís Pereira da Sousa would leave an important cultural and political legacy in Brazil, as a lawyer, historian, President of the state of São Paulo (1920-1924), and later President of the *República Velha* of Brazil (1926-1930), overthrown by the military coup of the *Revolução de 1930* by Getúlio Vargas.

71 "Amizade Sirio-Libanesa", *Inventário de Obras de Arte e Monumentos em Espaços Públicos da Cidade de São Paulo*.

transatlantic commerce of Africans. Washington Luís' recommendation to transform the indigenous warrior into *bandeirante* reflects Centennial discourses as a moment in which São Paulo's elites adopted the figure of these slave-traders as historic, local heroes and an emblem of the city itself. His suggestion also reflects the aforementioned lingering reluctance to represent indigenous and/or African heritage remaining within a prominent sector of Paulista culture.

Indeed, Centennial-era institutions popularized the image of the *bandeirante* across São Paulo. Afonso Taunay, the Paulista Museum's first formal curator and a jurist for the 1912 Monument of Independence competition, authored various history books on the *bandeirantes* at this time. In them, he cast the slave traders as "civilizing" conquerors and regional pioneers.⁷² Taunay also commissioned various statues and portraits of *bandeirantes* for the new Paulista Museum.⁷³ While this problematic championing of slave-traders as heroes had its origins in elite political circles, the *bandeirante* was also readily adopted by vanguard artists like Victor Brecheret. Brecheret's aforementioned original proposal for the Monumento às Bandeiras (Monument to the Flags), first designed for the city's 1922 Centennial, was based on the *bandeirantes* motif. Although rejected in the Centennial competition, the work would be realized three decades later, in 1953, in Ibirapuera Park as part of the city's fourth Centennial celebration.⁷⁴ Brecheret's monument depicts herculean *bandeirantes* on horseback, leading a procession of African and indigenous slaves in chains who toil together to move a massive vessel. The adoption of this iconography by Modernists in the early to mid-twentieth century demonstrates the manner in which both conservative and vanguard culture makers embraced the Portuguese slave traders as an emblem of regional identity without qualms. The later construction of the monument highlights the powerful legacy of the *bandeirante* as a lasting urban emblem and underscores the pressure that artists such as Ximenes faced to perpetuate such iconography in their works during the Centennial. Despite the suggestion from São Paulo's president, the "Brazilian brother" atop the Monument to Syrian-Lebanese Friendship remained unaltered, maintaining its original indigenous warrior form, for reasons unknown. Perhaps this may have been due to the fact that

72 Maraliz De Castro Vieira Christo. "Bandeirantes na Contramão da história: Um studio iconográfico", *Proj. História* 24, São Paulo, jun 2002, pp. 307-335.

73 Ibidem.

74 "Monumento às Bandeiras," Inventário de Obras de Arte e Monumentos em Espaços Públicos da Cidade de São Paulo.

Ximenes himself died before the completion of the monument,⁷⁵ a lack of consensus among its patrons, or even a simple lack of funding.

Interestingly, while the monument was not *physically* altered in response to these critiques, it was indeed *textually* altered in the press accounts of the monument's final inauguration in 1928. The *Correio Paulistano* once again described the allegorical group upon in public unveiling, stating: "At the top of the base emerges a group symbolizing an homage to Brazil from Syria, personified in the figure of the *bandeirante*, in patriotic Brazilian glory to whom loyalty is expressed by the Syrian maiden, offering gifts to her Brazilian brother".⁷⁶ While the newspaper article featured a large photograph of the monument, it selected a view of the "Brazilian brother" from behind, obscuring his indigenous features. In this manner, although the monument did not actually physically bear the representation of the *bandeirante* in its final plastic form, the adjustment was brilliantly achieved in print and circulated as such by the press. It is likely that the monument's immigrant patrons, who published several *mahjar* newspapers at the time, used local connections with journalist networks to ensure the press circulated this "corrected" image of the monumental Brazilian brother to the public. It also demonstrates a savvy understanding of the media by the immigrant community, which recognized the press's capacity to *verbally* alter the public perception of the monument enough to suit its needs. With the demands of critics met by simply altering the description of the monument in the press, it was unnecessary to physically alter the actual artwork.

Catering to the diverse patrons of his two Centennial monuments, the visual programs Ximenes employed across these works display a striking range of representations. The Phoenician and allegorical imagery of the Monument to Syrian Lebanese Friendship contrasts sharply with the colossal Monument to Independence's emphasis on historical events, such as *The Minas Gerais Conspirators of 1789* and *The Pernambuco Revolutionaries of 1817*.⁷⁷ Together with the epic relief quoting Pedro Americo's *Independence of Brazil*, these scenes complement the national narrative of the monument's crowning composition, the *Triumphal March of the Brazilian nation*.

Despite the difference in subject matter, several iconographic motifs are echoed across these two Centennial commemorations. Watchful feline

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ *Correio Paulistano*, May 4, 1928, *op. cit.*

⁷⁷ Many of the historical figures or scenes in the visual program of the national monument were later additions to Ximenes original design, responding to criticism that the monument lacked historical content. See "Monumento às Bandeiras," Inventário de Obras de Arte e Monumentos em Espaços Públicos da Cidade de São Paulo.



Figure 13. Detail of feline and pedestal relief of Ettore Ximenes' *Monument to Independence*. Ipiranga Park, São Paulo, Brazil. Photograph by the author, Caroline Olivia M. Wolf, 2016

contemporaneously designed for the Monument of Syrian-Lebanese Friendship. The vessel image on the base of the Independence monument strongly resonates with the symbols of Masonry, with its images of pillars, compass, trowel, and pot of incense. However, within the Masonic tradition, arc motifs commonly depict the covered barge of Noah's Ark. The sharply hooked prow of the galley on the base is a bold departure from typical Masonic iconography, suggesting the artist may have been influenced by his sea-faring designs for the Syrian-Lebanese monument.

forms guard the base of each monumental pedestal, and both refer to ancient ships (fig. 13). The ship in bas-relief on the base of the Monument to Independence is ambiguous, perhaps suggesting a Portuguese galley. Yet, the prow shown on the base is distinctly hooked, showing a strong parallel to the Phoenician ship that Ximenes

Mahjar Monuments and Transnational Politics in Centennial Latin America

A brief comparison of monuments sponsored by *mahjar* communities for the Centennials of Chile and Argentina reveals how such patronage allowed diaspora networks to become visible while signaling specific transnational allegiances. Although most Latin American countries celebrated their Centennials approximately a decade prior to Brazil's 1922 festivities, these commemorations all activated moments of reflection on national identity. Nearly all the Centennial monuments sponsored by *mahjar* communities in the southern cone were commissioned to Italian sculptors, who had garnered a reputation by the turn of the century for their nation-building projects. In Buenos Aires, the diaspora community commissioned the bronze and marble *Monumento de los residentes sirios a la Nación Argentina* (The Monument of the Syrian Residents to the Argentine Nation) by Italian immigrant turned Argentine national,

Garibaldi Affani. Similarly, the immigrant community in Santiago, Chile sponsored the *Monumento de la colonia otomana en honor a Manuel Rodriguez* (Monument of the Ottoman Colony in Honor of Manuel Rodriguez) by another Italian, Roberto Negri.

A quick observation of these monuments illustrates the diverse iconography employed in such works across the southern cone. Their



Figure 14. Monumento de los Sirios a la Nación Argentina. Garibaldi Affani, 1913. Photograph by the author, Caroline Olivia M. Wolf, 2016.

visual programs contrast boldly with the distinctly Phoenician figures of São Paulo's *mahjar* monument. The statue was originally inaugurated in a small garden plaza located along the Paseo de Julio (today known as Leandro Alem avenue) between Santa Fe Avenue and Arenales Street. This placed piece in dialogue with several Centennial monuments sponsored by European communities nearby. Argentina's Syrian Monument presents a bronze Ottoman subject in cosmopolitan attire, wearing the fez and a European suit. The figure serves a symbolic surrogate for the monument's collective patrons, gesturing up to the allegory of the Republic while placed beside pendant bas-reliefs featuring idealized scenes of immigration (fig.14). The inscriptional references to Syrian patronage of the Argentine monument reflect the early stirrings of the Syrianist movement taking place both abroad and in the homeland, which advocated for the regional independence of the Greater Syrian province and ethno-religious unity.⁷⁸ In addition to this declaration

78 For more on modern Middle Eastern political movements, see Carol Hakim. *The Origins of the Lebanese National Idea, 1840-1920*. Berkeley, University of California Press, 2013; Hasan

of identity, the sculpture's coronation with a female national allegory visually quotes that of the *Pirámide de Mayo* (May Pyramid)—a major Argentine emblem. Paired with the fez-capped figure of the ideal Syrian immigrant, these visual references pledge of allegiance to both Argentine and Syrian communities.

In contrast, the Chilean monument solely displays the image of a patriot in typical heroic form, dressed in military regalia in a laudatory gesture and unsheathed sword. There is no visual reference to the immigrant community beyond its original inscription, which read, “La Colonia Otomana al reino de Chile”.⁷⁹ Only Ottoman allegiances are declared in terms of patronage—a subtle but important statement. Smaller in terms of materiality and municipal reception, the Chilean monument was inaugurated on September 22, 1910, with speeches by deputy Don Malaquias Concha, tertiary mayor Don Carlos Silvio Batra,⁸⁰ and Teosodio Farah Hayad—chosen to represent the Ottoman immigrant patrons as he spoke the best Spanish in the community.⁸¹ The conservative iconography and lack of visual reference to the work's patrons suggest a more antagonistic host environment faced by the migrant community during the Chilean Centennial. As scholars Aksoy and Robins point out, “it is only possible [for a migrant] to be integrated to the degree that the integrationist host culture permits”.⁸²

Interestingly, a different monument was simultaneously sponsored by a separate group of Arab-speaking immigrants in Santiago, titled *El Monumento Sirio Otomano del Centenario* (The Syrian Ottoman Centennial Monument).⁸³ Originally located on the hillside park of the Cerro Santa Lucia, this monument brandished a torch-bearing

Kayali. *Arabs and Young Turks: Ottomanism, Arabism, and Islamism in the Second Constitutional Period of the Ottoman Empire, 1908-1918*. Berkeley, University of California Press, 1997.

79 Comment by Liliana Farah Taréon on “La estatua extraviada”, in Guajardo: *El Tercer milenio*. Consulted 29/2/2016.

80 Programa Oficial del Centenario, 1910.

81 Farah Taré. “La estatua extraviada”, in Guajardo: *El Tercer milenio*. Guajardo's blog also described the harsh critique the artist received for the statue published in the periodical *Zigzag*, to which the artist responded that he was limited by the small funds given to create the statue. Farah Taré states that the immigrant community made a major sacrifice to collect these funds. The statue was later moved from the capital to the outskirts of Llay Llay, where its original plaque showing Ottoman patronage was removed and replaced with a new plaque misleadingly attributing the monument as a gift by the Air Force reserves of Viña del Mar to the city of Llay Llay.

82 K. Robins and A. Aksoy. “From Spaces of Identity to Mental Space: Lessons from Turkish-Cypriot Cultural Experience in Britain”, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 27(4), 2001, pp. 685-711.

83 Criss Salazar. “El Monumento Sirio Otomano del centenario desaparecido desde el Cerro Santa Lucía”, in *Urbatorium: crónicas y apuntes de exploración urbana*, blog, consulted April 27, 2017. Many thanks to Pablo Ortemberg, for pointing me to this info.

female allegory atop a classical column. Photographs of its inauguration were circulated in the popular press, in magazines like *ZigZag*. Like the Manuel Rodriguez monument, the Santa Lucia monument does not visually allude to the community beyond its dedicatory inscription. This work uses a generic female allegory to represent the Chilean Republic. However, this Western-influenced iconographic choice marks an important departure from modern Ottoman monuments, which primarily utilized epigraphy or architectonic motifs. Its inscription reads: “From the Syrian-Ottoman Colony to the Chilean Republic during its First Centennial. Let this monument be a memorial of our sincere affection, and remain a relic of gratitude. In honor of this date, we proclaim and state this a testament of our love in celebration of [the nation’s] glory and triumph”. These lines carefully specify the patrons of the work as “Syrian-Ottomans,” marking a shift away from pure Ottomanism.⁸⁴

The existence of parallel Centennial monuments by the *mahjar* community in Santiago, as well as the distinct patron groups attributed to each, signals competing notions of transnational identity emerging among Middle Eastern immigrants in the diaspora. Here, two monuments constructed by different *mahjar* communities express distinct visions of identity. While one group promotes a strictly Ottoman image, the other brandishes a Syrian-Ottoman identity. Over time, these constructs of identity would reconfigure within the larger Arab nationalist movement.⁸⁵

The monuments constructed by these distinct *mahjar* communities in Latin America during the Centennial serve as a physical record and visual marker of the new transnational identities that these immigrants reconfigured in the diaspora. They are testament to a transitional moment in which modern Middle Eastern identities were reshaped within the southern cone in diverse visual modes. The images and public dedications inscribed on these monuments constructed the tangible transnational bodies of *mahjar* communities while making them visible to the national public. These Centennial images allowed their immigrant patrons to both publically identify with their homeland, and their host nation. The inventive imagery gracing São Paulo’s Monument of Syrian-Lebanese Friendship particularly demonstrates how diverse

84 Ottomanism was an ideology that emerged in the Ottoman Empire before the First Constitutional Era, which was originally influenced by Enlightenment thinkers and the French Revolution and initially strove to promote equality of all Ottoman subjects before the law, regardless of religion. See Kemal H. Karpat. *Studies on Ottoman Social and Political History: Selected Articles and Essays*. Leiden, Brill, 2002, p. 207.

85 C. Ernest Dawn. *From Ottomanism to Arabism: Essays on the Origins of Arab Nationalism*. Urbana, Ill, University of Illinois Press, 1973.

ethno-political immigrant groups also contributed to shaping the multiple modernisms of twentieth-century Brazil.

Conclusions

The Monument of Syrian Lebanese Friendship still stands in the Plaza Ragueb Chofi adjacent to the Rua 25 de Março (March 25th Street) commercial district today. Its location has shifted slightly from its nearby original site in the Parque Dom Pedro II after it was transformed into a major urban transit center in the 1980s. Although situated in a highly active commercial zone, the area has deteriorated since the statue's inauguration in the 1920s. The close-knit streets and heavy pedestrian traffic of this discount shopping district along with the nearby transportation hub have led the area to become effected by the city's drug and homelessness crisis. The monument has been heavily vandalized, with key portions of the bronze statues (i.e. heads, arms, narrative props) removed by looters for its precious metals. It is also repeatedly tagged with graffiti. Yet the portions of the work that remain intact, which still includes the controversial indigenous "Brazilian brother", continues to convey the masterful message of immigrant identity at the heart of the original work. With its imaginative Phoenician travellers disembarking from ancient ships, the bronze and granite monument exhibits an innovative transnational iconography connecting Brazil with Syria and Lebanon. Nearly one hundred years later, the visual program of the statue still expresses powerful elements of Modernism afoot during the nation's Centennial, while marking the collective identity of its non-European patrons and their role in the construction of Brazilian identity.

The Monument to Syrian Lebanese Friendship also invites the contemplation of the role of collective artistic patronage in the highlighting of migrant bodies. In her theoretical discussion of public space, Judith Butler argues that politics requires the visibility of bodies within the urban fabric, which is in turn, activated by the physical presence of the minority or marginal in moments of assembly or occupation.⁸⁶ As seen in the *mahjar* monuments throughout Latin America, collectively sponsored public art can symbolically function as the public body of minority groups and serve as a surrogate for its patrons within the urban fabric. Thus, the collective patronage of public sculpture allows for migrant

86 Judith Butler. "Bodies in Alliance and the Politics of the Street". Transversal- eipcp (European Institute for Progressive Cultural Policies), <http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en>. Consulted April 27, 2017.

“bodies in their plurality [to] lay claim to the public, find and produce the public through seizing and reconfiguring the matter of material environments; at the same time, those material environments are part of the action, and they themselves act when they become the support for action”.⁸⁷ By way of the creative and civic act of artistic public patronage, Latin America’s *mahjar* monuments transformed the built environment of their modern, adopted cities while constructing political agency and new transnational identities.

87 Ibidem. My thanks to Fabiola Lopez-Duran for spurring this theoretical connection while working together to develop core concepts for Rice University’s Summer 2017 *HART in the World - Rio* course.

TAREA

AVANCES DE INVESTIGACIÓN

Nakamuta, Adriana Sanajotti y Mota, Elis Marina (2017). “Estudo das práticas de restaurações de bens móveis e integrados nas igrejas tombadas em São João del Rei, Minas Gerais, Brasil”, *TAREA*, 4 (4), pp. 154-166.

RESUMO

O presente artigo é parte da pesquisa que se encontra em andamento no curso de Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (PEP/MP/IPHAN), no Brasil, e tem como objeto de investigação as restaurações ocorridas nos elementos artísticos das igrejas de São Francisco de Assis, Nossa Senhora do Carmo e Nossa Senhora do Pilar, edificações religiosas localizadas na cidade de São João del Rei, no estado de Minas Gerais, entre os anos de 1947 e 1976. Apresentaremos nesse texto as primeiras reflexões resultantes da pesquisa realizada no Arquivo Central do IPHAN, seção Rio de Janeiro (ACI/RJ), sobre essas práticas de restauração, pois nele se encontram arquivados grande parte dos documentos – textuais e iconográficos – dos trabalhos de restauração realizados pela Instituição desde a sua criação, em 1937.

Palavras-chave: *Restauração; Documentação; Bens Móveis e Integrados; IPHAN; Brasil.*

ABSTRACT

This article is part of the research that is underway in the Professional Masters Course in Preservation of Cultural Heritage of the National Historical and Artistic Heritage Institute (PEP/MP/IPHAN) in Brazil, and has as object of investigation the restorations in the artistic elements of the churches of São Francisco de Assis, Nossa Senhora do Carmo and Nossa Senhora do Pilar, religious buildings located in the city of São João del Rei, in the state of Minas Gerais, between 1947 and 1976. We will present in this text the first reflections resulting from the research carried out at the IPHAN Central Archives, Rio de Janeiro (ACI/RJ) section, on these restoration practices, since it contains a large part of the documents – textual and iconographic – of the restoration works carried out by the Institution since its creation in 1937.

Key words: *Restoration; Documentation; Heritage Mobile and Integrated; IPHAN; Brazil.*

Fecha de recepción: 20 de marzo de 2017

Fecha de aceptación: 11 de mayo de 2017

Estudo das práticas de restaurações de bens móveis e integrados nas igrejas tombadas em São João del Rei, Minas Gerais, Brasil

Adriana Sanajotti Nakamuta¹
Elis Marina Mota²

Introdução

As igrejas São Francisco de Assis, Nossa Senhora do Carmo e Nossa Senhora do Pilar, escolhidas para esse estudo, fazem parte dos bens protegidos pelo órgão de preservação brasileiro, selecionados ainda

1 IPHAN, Brasil

2 IPHAN, Brasil

na fase inicial de atuação,³ para comporem o patrimônio histórico e artístico nacional. Os bens em questão apresentam inscrições individuais e em conjunto nos livros de Tombo.⁴ A inscrição em conjunto refere-se ao fato de estarem localizados em uma cidade que apresenta tombamento de parte do seu conjunto arquitetônico e urbanístico, e que foi inscrita no livro de Tombo de Belas Artes, ainda em 1938. Já os tombamentos isolados, como é o caso dessas três igrejas, referem-se a uma proteção específica desses bens, assim como conjunta, já que estão inseridas no núcleo urbano também protegido pelo tombamento. De forma genérica e sucinta podemos dizer que se trata de um “destaque” da excepcionalidade dos valores históricos e artísticos dessas edificações religiosas, dentro do conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade de São João del Rei.

O recorte temporal delimitado para a pesquisa –de 1947 até 1976– foi estabelecido por contemplar o período de consolidação das práticas de preservação realizadas pelo IPHAN, pela atuação do restaurador Edson Motta na instituição juntamente com a sistematização de um setor destinado a restauração de bens móveis e integrados,⁵ e pela existência de frentes de trabalhos importantes de restauração realizados nessas três igrejas. Posto isso, a justificativa pela necessidade de construir uma narrativa sobre essas práticas de restaurações realizadas nas igrejas em São João del Rei ocorreu a partir da constatação de que o histórico das intervenções ocorridas nesses bens não estava sendo acessado durante a elaboração de projetos de restaurações atuais.⁶

3 Ao longo de mais de 70 anos, essa instituição já passou pelas seguintes denominações: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), de 1937 a 1946; Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), de 1946 a 1970; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (PHAN), de 1970 a 1979; Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), de 1979 a 1990; Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (IBPC), de 1990 a 1994; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), desde 1994.

4 No Brasil, especificamente no âmbito da atuação do IPHAN, são utilizados quatro tipos de livros de Tombo, a saber: Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Histórico; das Belas Artes e das Artes Aplicadas, e se destinam ao registro (inscrição) dos bens materiais que serão protegidos em esfera nacional, conforme atribuição do IPHAN e em acordo com as determinações previstas no Decreto-lei N° 25, de 30 de novembro de 1937, que “organiza a proteção do patrimônio, histórico e artístico nacional”. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm.

5 A partir da década de 1980 no Brasil, obras de arte móveis e elementos artísticos integrados à arquitetura, passaram a compor a categoria intitulada pelo IPHAN de “bens móveis e integrados”, denominados assim pela historiadora da arte e museóloga Lygia Martins Costa. Sobre esse assunto ver: Lygia Martins Costa. “A defesa do patrimônio cultural móvel”, *Revista do IPHAN* 22, 1987, p. 145-153.

6 O código de ética do conservador-restaurador prevê que em qualquer trabalho de conservação e restauração seja realizada apurada pesquisa do histórico de intervenções e do estado de conservação dos bens. Assim como é importante realizar documentação de todas as etapas de trabalho acompanhadas de fotografias do antes, durante e após as intervenções. Ver: *Código de ética do conservador-restaurador*. São Paulo, 16. Nov. 2005. Disponível em: http://www.aber.org.br/pdfs/Codigo_de_etica_v2.pdf>. Acesso em março de 2017.



Figura 1. Igreja de São Francisco de Assis. Fonte: ACI-Série Inventário data: década de 1950.



Figura 2. Igreja São Francisco de Assis. Restauração em 1962. Fonte: ACI-Série Centro de Restauração de Bens Culturais.

Interessou-nos, portanto, para fins dessa pesquisa, identificar as restaurações que foram realizadas pelo próprio IPHAN no período estudado, como forma de compor parte das ações de preservação que a instituição desenvolve ao patrimônio que foi tombado. Estas restaurações foram concretizadas pelas ações diretas da

Divisão de Conservação e Restauração e do setor de “recuperação de obras de arte”,⁷ posteriormente denominado “Centro de restauração de bens culturais”.

Logo a pesquisa no ACI/ RJ contribuiu para identificarmos as ações de restauração nas igrejas de São João del Rei, e refletirmos sobre os critérios teóricos, estéticos e históricos aplicados às ações de restauro estudadas, bem como, podermos entender os métodos e materiais utilizados, e como se deu no Brasil a adaptação das técnicas de restauração aprendidas por Edson Motta, disponível à época a

partir dos estudos realizados por ele no *Fogg Museum* na Universidade de *Harvard* em 1946.

Apesar dos bens aqui estudados estarem localizados dentro de um estado brasileiro que desde o Decreto-lei n° 8534, de 2 de janeiro de

7 Este setor foi criado em 1947, foi formalizado em 1964, sendo subordinado à Divisão de Conservação e Restauração - DCR, regulamentado pela Portaria Ministerial de 20/02/1964. Ele teve as seguintes denominações: “Setor de Recuperação de Talha e Pintura Antiga”, “Setor de Recuperação de Pintura, Escultura e Manuscritos”, “Centro de Restauração de Bens Culturais”. Ver Aloísio Arnaldo Nunes de Castro. *A trajetória histórica da conservação-restauração de acervos em papel no Brasil*. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2008; Orlando Ramos. “Restauração de bens móveis e integrados: 40 anos”, *Revista do IPHAN* 22, 1987, pp. 154-157; e Maria Sabina Uribarren. *Contatos e intercâmbios americanos no IPHAN: O Setor de Recuperação de Obras de Arte (1947-1976)*. Tese de Doutorado. USP. São Paulo, 2015.

1946, já apresentava representação regional, com o 3º Distrito,⁸ com sede na cidade de Belo Horizonte (capital do estado), compreendendo o Estado de Minas Gerais, os arquivos de interesse para a essa pesquisa encontram-se essencialmente na cidade do Rio de Janeiro, local onde à época da criação do IPHAN era a capital do país e a sede nacional da instituição. Assim, a forma de guarda e organização da documentação produzida e coletada pelos técnicos da instituição, durante o período estudado, era centralizada no ACI/RJ, tornando essa massa documental o primeiro e importante ponto nodal da pesquisa em andamento.

A pesquisa no arquivo central do IPHAN

O ACI/RJ foi criado em 1940, com o arquivista-mor D. Clemente da Silva Nigra na organização, sendo substituído pela gestão de Carlos Drummond de Andrade, em 1946, com duração até 1962. Drummond estruturou a organização do arquivo em dossiês a pedido do então presidente da instituição, Rodrigo Melo Franco de Andrade, distribuindo-as em séries documentais, as quais buscamos identificar as fontes relevantes para nossa investigação.⁹

Procuramos inicialmente as principais séries documentais sobre os bens em questão, começando pela *Série Processo de Tombamento* – relativa ao conjunto arquitetônico e urbanístico de São João del Rei e das igrejas isoladamente. Nesta série identificamos a documentação pertinente a inscrição desses bens no livro de Tombo e, por esse motivo, demos início a pesquisa por essa série buscando compreender o valor atribuído e a justificativa pela proteção enquanto patrimônio histórico e artístico nacional. Em seguida, identificamos a *Série Inventários* – que compila dados de identificação e catalogação das informações dos bens –, a *Série Obras* – que apresenta o registro de todas as intervenções relativas ao bem cultural –, e as *Série Representantes* e *Série Personalidades* – que foram acessadas posteriormente para identificarmos os principais técnicos/restauradores envolvidos nas restaurações, como Edson Motta e Jair Afonso Inácio. Após esse primeiro mapeamento sobre as motivações do tombamento, as informações relativas aos bens, inclusive os primeiros

8 Sobre a organização estrutural do IPHAN ver Analucia Thompson. "Campo cultural e contexto histórico: nomes do IPHAN", em Lia Motta (org.): *Um panorama do campo da Preservação do Patrimônio Cultural*. Caderno de Estudos do PEP/MP Nº 9. Rio de Janeiro, Copedoc/DAF/IPHAN, 2015.

9 Nayara Cavallini de Souza. *Documentos fotográficos no Arquivo: preservação, conservação, dissociação e acesso no Arquivo do Patrimônio (IPHAN/RJ)*. Dissertação de mestrado. IPHAN, Rio de Janeiro, 2014, p. 37.



Figura 3. Igreja de Nossa Senhora do Pilar. Fonte: ACI - Série Inventário / Data: década de 1940.



Figura 4. Forro da Nave da Igreja de Nossa Senhora do Pilar durante restauração em 1957-1958. Fonte: ACI – Série Centro de Restauração de Bens Culturais.



Figura 5. Tabua de forro da Igreja de Nossa Senhora do Pilar – tábua com abaulamento, restauração de 1969-7. Fonte: ACI-Série Centro de Restauração de Bens Culturais.

registros de intervenções, e os técnicos envolvidos, buscou-se identificar as ações de restaurações em relatórios de atividades na *Série Arquivo Técnico Administrativo*, que nos levou a depararmos com nossa principal fonte de consulta, a *Série Restauração de Bens Móveis e Integrados*.

No que tange aos tipos documentais integrantes a essas séries documentais, verificamos que são diversos, sendo, sobretudo, textuais e iconográficos. Percorremos desde documentos oficiais como relatórios técnicos, ofícios, memorandos, até documentos enviados por terceiros (membros das irmandades, párocos, empresas contratadas) por meio de recibos, orçamentos, cartas. Encontramos também, coletâneas de recortes de jornais sobre os bens, além de fotografias, plantas e croquis, utilizados para ilustrar e especificar os detalhes descritos.

A *Série Inventários* foi pouco explorada, ainda que, compreenda muitas informações da construção e identificação do bem, pois este não era nosso foco, sendo, contudo analisada à medida que surgiam dúvidas sobre a identificação dos bens culturais e que, por ventura, não fossem

esclarecidas pelas informações contidas nas demais séries estudadas, ou quando se suspeitava que a informação tivesse sido realocada nessa série.

Apesar da existência de uma série documental destinada a todas as obras realizadas em cada bem tombado, esta série não foi tão prestativa nas informações a respeito dos bens móveis e integrados, objeto de nossa investigação, pois a

Série Obras reúne documentação referente a quaisquer intervenções que o bem tombado possa ter recebido; pode comportar, inclusive, intervenções anteriores à própria inscrição nos Livros do Tombo. São plantas arquitetônicas, mapas, relatórios de técnicos encarregados das intervenções e também dos encarregados das vistorias, fotografias, slides, listagens de materiais empregados, dos profissionais envolvidos, recortes de jornais, projetos etc.¹⁰



Figura 6. Teste de remoção de repintura, descoberta de pintura subjacente após remoção de 4 camadas de tinta a óleo durante restauração em 1970 – painéis parietais da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Pilar. Fonte: ACI - Série Centro de Restauração de Bens Culturais.

Constatamos ainda que nos bens estudados, o conteúdo da *Série Obras* referente a eles abarca essencialmente reformas e restaurações estruturais, arquitetônicas, como trocas de telhado e recuperações de adros. Poucos foram os dados referentes às intervenções nos bens móveis e integrados.

Nesse sentido, após a “frustração” da pesquisa na série obras, optamos por procurar diretamente na série dedicada aos bens móveis e integrados. A partir da verificação da documentação intitulada *Centro de Restauração de Bens Culturais* e na série *Restauração de Bens Móveis e Integrados*, além das subséries *Setor de Restauração de pintura I* e *Restauração pintura geral*, localizadas no âmbito da série *Arquivo Técnico e Administrativo*, pudemos acessar relatórios e fotos que identificassem as ações de restauração nos elementos artísticos realizados no objeto que procurávamos. Percorremos di-

versas séries documentais em busca de informações sobre as restaurações dos bens móveis e integrados das igrejas em questão, conforme mostramos acima, e em muitos casos essas informações não foram suficientes para responder às inúmeras questões que levantamos para a presente pesquisa. Contudo, essa experiência de pesquisa em arquivo buscando compreender a história da restauração dos bens móveis e integrados no IPHAN, bem como os registros das obras nessas igrejas, nos surpreendeu com a quantidade de documentação encontrada, contendo, tanto a tramitação das negociações entre IPHAN e os representantes das igrejas,

¹⁰ Ibidem, p. 30.



Figura 7. Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Fonte: ACI - Série Inventário – década de 1940.

a fim de oficializar as ações de preservação nos bens culturais estudados, por meio de relatórios, cartas, ofícios, orçamentos, como documentações específicas das intervenções realizadas pelo setor destinado às obras de restauração nos bens móveis e integrados, inclusive com muitas fotografias e relatórios dos procedimentos.

As fotografias localizadas dentro dos dossiês, muitas vezes foram encontradas em envelopes contendo apenas fotografias, sem apresentar relatórios das ações, ou seja, apresentavam os documentos iconográficos e pequenas anotações no verso destes, como única forma de registro da intervenção realizada no bem. Isto nos levou a refletir sobre a importância da fotografia para registro e descrição das ações. A fotografia à época já era trabalhada como um instrumento de auxílio completo na preservação do patrimônio cultural e funcionava também como um “documento visual” para que os técnicos pudessem identificar os atributos estéticos e de identificação dos bens, para auxiliar a fiscalização de conservação e restauração e para completar os dados descritos nos relatórios de restaurações, de modo a comprovar as intervenções realizadas nos bens. Fonseca e Cerqueira ao mapear os fotógrafos que trabalharam para o IPHAN, constataram que a função da fotografia sempre foi explorada como “instrumentos de consulta e pesquisa por parte dos técnicos do SPHAN e pesquisadores da área de patrimônio”,¹¹ conforme elas expõem:

Já em 1937, Rodrigo M. F. de Andrade instruía os responsáveis pelas áreas regionais do SPHAN a elaborar levantamentos que contemplassem o histórico do bem, a descrição técnica, o estado de conservação, possíveis alterações, referências bibliográficas e documentação fotográfica.¹²

11 Brenda Coelho Fonseca y Telma Soares Cerqueira. “Mapeamento preliminar das atividades dos fotógrafos no IPHAN (1937-1987)”, en Bettina Zellner Grieco (org.): *Entrevista com Erich Joachim Hess. Memórias do Patrimônio*, 3. Rio de Janeiro, IPHAN/ DAF/Copedoc, 2013, p. 21.

12 *Ibidem*, p. 18.



Figura 8. Restauração da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em 1961. Fonte: ACI - Série Centro de Restauração de Bens Culturais.

Essas práticas relacionadas ao registro fotográfico nos auxiliaram na compreensão da constatação da inexistência de documentos textuais e descritivos que justificassem as práticas de restaurações ocorridas nas igrejas de São João del Rei, cujos primeiros resultados desse estudo compartilhamos a seguir.

Resultados



Figura 9. Degradação de elemento do retábulo da nave da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Fonte: ACI - Série Centro de Restauração de Bens Culturais.

Considerando que um dos objetivos dessa investigação seja o de identificar as restaurações nos bens citados, buscamos até o presente momento da análise dos documentos de arquivo identificar e compreender as práticas de restaurações que foram realizadas, quais os critérios foram estabelecidos para a tomada de decisão em relação aos modos de intervenção, quais os materiais e procedimentos foram utilizados, e, principalmente, de que maneira esse conjunto de ações nos auxiliam

no entendimento da “escola Edson Motta” na prática da restauração de bens integrados à arquitetura no Brasil.

No período que estamos tratando, foram identificadas duas frentes de trabalho de intervenções restaurativas, realizadas por equipes do IPHAN, na arquitetura interior da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, sendo a primeira que compreende os anos de 1957 a 1958 e outra entre 1969 e 1971; uma frente de trabalho na Igreja de Nossa Senhora do Carmo em 1961; e uma frente de trabalho na Igreja de São Francisco de Assis em 1962.

A restauração de 1957-1958 da Igreja de Nossa Senhora do Pilar foi intitulada de “restauração geral” pelo restaurador Edson Motta, por contemplar praticamente todos os elementos artísticos integrados da referida Igreja, sendo eles: elementos da capela-mor (forro, retábulo mor, painéis laterais, pinturas em tela sobre óleo acopladas aos painéis laterais) arco cruzeiro, forro da nave, retábulos da nave e forros de cômodos laterais (sacristias e salas de irmandades).

Já os elementos restaurados na igreja de Nossa Senhora do Carmo foram os altares da nave em 1961. Sobre esta ação encontramos poucos documentos que descrevessem as intervenções realizadas, o que dificultou a identificação de aspectos abordados na restauração. No entanto, no ano seguinte, a Igreja de São Francisco de Assis teve o forro da capela mor e os retábulos laterais da nave e púlpitos restaurados, sendo que essa intervenção também conta com pouca documentação disponível, contudo, sobretudo, a restauração realizada nos retábulos e púlpitos foi emblemática, caracterizando uma ação importante para a análise dos critérios e modos de intervir realizados pela “escola Edson Motta”.

Os principais danos incidentes nos elementos artísticos constatados foram, em relação ao suporte, a fragilidade deles por ataque de insetos xilófagos, já que em sua grande maioria são confeccionados em madeira; em relação a camada pictórica o principal dano era a existência de várias camadas de repintura sobrepondo a pintura tida como original, assim como camadas de pintura branca e até mesmo purpurina encobrendo douramentos com folhas de ouro.

As principais ações de restauro empreendidas para os tipos de dano encontrados, conforme foi possível identificar nos documentos pesquisados, foram:

▶ Nas tábuas dos forros completamente fragilizadas (apodrecimento ou ataque de térmitas) foi realizada a transposição de suporte, procedimento no qual a superfície de pintura era protegida por papel ou tecido fixados por cola de amido, as partes da madeira do verso em péssimo estado eram removidas, para a película de pintura ser colada, com composto de cera de abelha virgem, parafina e resina de Dammar com 2% de

pentaclorofenol, em ripas de madeira (cedro), com a mesma espessura da anterior, contudo, em várias tiras de 2 cm. Conforme Edson Motta descreve no relatório desta obra, a opção por tiras de madeira no lugar de tábuas inteiras era para evitar empenamentos.¹³

▮ As galerias de insetos xilófagos eram tratadas pelo preenchimento com composto de cera, que “solidificava” o suporte com a imersão da peça em solução de cera e parafina, e posteriormente o excesso de cera era removido com solventes, calor ou desbaste com instrumentos para esculpir.

▮ As tábuas abauladas passavam por aplainamento do verso e uma espécie de nivelamento realizado por meio da fatura de canaletas no verso das tábuas e preenchimento por cera.

Com relação aos danos e ao tratamento presentes na camada pictórica:

▮ Nas diversas camadas de tinta encobrando a pintura original eram realizados testes de remoção de repintura para verificar a existência de pinturas subjacentes e verificar a possibilidade de remover as diversas camadas sobrepostas; e então a pintura era “recuperada” e/ou “retocada”,

▮ O descolamento da pintura era tratado com a fixação da camada pictórica com composto de cera quente.

O tratamento feito por Edson Motta tanto ao suporte quanto a camada pictórica dos elementos artísticos acima descritos, foi intitulado restauro honesto – cera/resina.¹⁴ A técnica foi aprendida por Motta pela utilização de cera e resina no *Fogg Museum*. Esta era utilizada para a fixação da camada pictórica, para conferir maior estabilidade hidrocópica a estrutura das telas em reentelamentos, além de ser aplicada no tratamento estrutural de suportes de pinturas sobre madeira e nos chassis.¹⁵

A técnica de transposição de suporte que consistia em transladar a pintura para um suporte composto por ripas de madeira, foi aprendida com Richard Buck¹⁶ também no *Fogg Museum*. Contudo, podemos dizer que as técnicas aprendidas no museu eram para tratar pinturas de cavalete, ou seja, objetos prioritariamente bidimensionais e de formatos relativamente pequenos, todavia foram usadas por Motta para tratar

13 Edson Motta. *Relatório ao Diretor da D.C.R.*, maio de 1958. Série Arquivo Técnico Administrativo do IPHAN / Subsérie: Restauração Pintura – Igreja Pilar (Matriz).

14 May Christina Cunha de Paiva y Edson Motta Jr. “A conservação artística no Brasil entre 1948 e 1976: o restauro honesto e a cera/resina”, *TAREA*, 3(3), 2016, p. 63.

15 *Ibidem*, p. 62.

16 Richard Buck foi um dos tutores de Edson Motta em seu estágio no *Fogg Museum*. Ele fazia parte da Equipe do FM, e dedicava-se principalmente aos estudos da restauração de madeiras.

grandes superfícies e em muitas vezes tridimensionais, como os elementos escultóricos de retábulos e as tábulas dos forros de igrejas do Brasil, caracterizando uma inovação na técnica realizada por ele.¹⁷

A utilização em larga escala de variedades de ceras como a de abelha nos elementos artísticos de igrejas no país teve como justificativa por Motta que o “material era aparentemente impecável. Os compostos de cera/resina são muito penetrantes, bons adesivos, fundem em temperaturas relativamente baixas e eram percebidos como sendo reversíveis”¹⁸. Além de ser a opção que existia disponível no país, já que não havia a possibilidade de se obter a cera microcristalina no mercado brasileiro, material recomendado pelo *Fogg Museum*.¹⁹

Conclusão

Ao realizarmos essa primeira análise dos documentos sob a tutela do IPHAN, percebemos que essa documentação encontrada sobre as ações nos bens culturais de São João del Rei, bem como os diversos registros fotográficos, foram fruto de orientações, práticas e rotinas institucionais comuns realizadas pelo próprio diretor e pelos técnicos do IPHAN, e que estava em consonância com os pensamentos já difundidos à época sobre a importância da documentação, da fotografia e da guarda de documentos referentes a bens culturais em arquivos de acesso público.

A partir dessa documentação pudemos analisar as semelhanças dos casos encontrados, com relação as técnicas, materiais e até mesmo constatar que a própria instituição brasileira financiou tais obras, pois as executou com verba do próprio Setor de recuperação de obras de arte, deixando os serviços a cargo da orientação do restaurador Edson Motta e de seus colaboradores. Solidificando a preocupação do IPHAN em estar ciente de todas as modificações e intervenções propostas nas igrejas e de estabelecer seus critérios de restauração nos elementos artísticos.

Nos anos de consolidação das práticas de preservação do IPHAN, havia escassez de recursos financeiros, mão-de-obra e materiais para restauração disponíveis no mercado. Além do fato do país em seu extenso território possuir um montante grande de elementos artísticos de igrejas em precário estado de conservação, sobretudo, as Igrejas de Minas Gerais, necessitando de restaurações emergenciais. Fatos que não foram

17 María Sabina Uribarren. *Contatos e intercâmbios americanos no IPHAN: O Setor de Recuperação de Obras de Arte (1947-1976)*. Tese de Doutorado. USP. São Paulo, 2015, p.124

18 May Christina Cunha de Paiva y Edson Motta Jr. “A conservação...”, *op. cit.*, p. 61.

19 María Sabina Uribarren. *Contatos e intercâmbios...*, *op. cit.*, p. 128.

inibidores da vontade institucional de primar por realizar restaurações com o que era possível e também ser executado da melhor forma possível. Edson Motta, diante disso, teve que adaptar procedimentos técnicos de trabalho a realidade brasileira de equipamentos, materiais, recursos, no pouco tempo disponível, assim como teve que formar profissionais para atuarem como seus colaboradores, por meio dos estágios que ele mesmo ofereceu no ateliê central localizado na sede da instituição, no Rio de Janeiro. Essa formação promovida pelo restaurador é, sem dúvida, um dos pontos justificáveis diante do que estamos nomeando de “escola Edson Motta” de restauração de bens móveis e integrados, cuja investigação no âmbito do Mestrado Profissional do IPHAN se encontra em andamento, com perspectiva de conclusão até o final do ano corrente.

RESUMEN

Durante las últimas décadas del siglo XIX se desarrolló el tendido ferroviario que caracterizó y condicionó la integración regional, con una fuerte impronta británica. Las compañías que surgieron aportaron desde sus casas matrices establecidas en Londres no solo capitales, sino también un universo simbólico y social particular, que se conectó de manera singular con la cultura visual argentina en conformación. Este fenómeno se inscribió en un contexto más amplio de la cultura impresa local. Publicaciones periódicas, de carácter literario, científico o vinculadas a intereses partidarios, por ejemplo, vieron un aumento en su producción y circulación en una sociedad política y económicamente dinámica.

En este artículo, la propuesta es avanzar en el relevamiento de fuentes gráficas, así como en las posibles líneas teóricas, que permitirán, a nuestro entender, abordar las mismas sin perjuicio de su complejidad material e histórica, tanto en los objetos de estudio como en los modos de abordaje de los mismos. A su vez, se presentan ciertas cuestiones y problemáticas que surgen en el relevamiento de las fuentes, en cuanto a la vinculación entre el mundo ferroviario y la prensa, desde las prácticas y modos de circulación así como la representación del ferrocarril, sus usos y posibles lecturas.

Palabras clave: *Ferrocarriles, cultura impresa, prensa ilustrada, siglo XIX, Río de la Plata*

ABSTRACT

During the last decades of the nineteenth century, the development of the railways will characterize and condition regional integration, with a strong British impress. The companies that emerged contributed from their head offices established in London not only capital, but also a particular symbolic and social universe, which was connected in a unique way with the Argentine visual culture in conformation. This fact was inscribed in the broader context of the local printed culture. Periodicals, literary, scientific publications, often linked to partisan interests, to give some examples, increase their production and circulation in a politically and economically dynamic society.

In this article, the proposal is to advance in the survey of graphic sources, as well as the possible theoretical lines that will allow, in our view, to address them without prejudice to their material and historical complexity, both in the objects of study and in the modes of approaching them. Likewise, arise certain issues and problems that arise in the survey of the sources, regarding the link between the railway world and the press, from the practices and modes of circulation as well as the representation of the railway, its uses and potential readings.

Key words: *Railway, print culture, illustrated press, nineteenth century, River Plate*

Fecha de recepción: 27 de marzo de 2017

Fecha de aceptación: 4 de mayo de 2017

Cultura gráfica y desarrollo ferroviario en el Río de la Plata, 1880-1910¹

Ana Bonelli Zapata²

Introducción

Durante las últimas décadas del siglo XIX se presenció un auge de la cultura impresa local en el Río de la Plata. Diversos factores, tanto tecnológicos como culturales, contribuyeron a este auge, muchos de los cuales están siendo estudiados actualmente desde diversas disciplinas: historia del arte, diseño gráfico, historia del libro y de la imprenta, siendo todavía necesaria una sistematización de las herramientas metodológicas y teóricas de los campos.³ En ese mismo

1 Esta investigación se inscribe en el proyecto de tesis del Doctorado en Historia, IDAES-UNSAM, en el que me propongo investigar las relaciones entre el desarrollo de la cultura impresa y el mundo ferroviario en el Río de la Plata entre 1890 y 1910. A su vez, al estar radicada en el IIPC-TAREA, las características de los objetos (materialidad, circulación, visualidad, etc.) y sus conexiones con debates del campo artístico se tornan sumamente relevantes.

2 IDAES-UNSAM

3 Por poner solo algunos ejemplos, Marcelo Garabedian, Sandra Szir y Miranda Lida (eds.).

recorte temporal, se desarrolló el tendido ferroviario que caracterizó y condicionó la integración regional, con una fuerte impronta británica. Las diferentes compañías creadas *ad hoc* para las concesiones de las líneas férreas desplegaron sus estrategias visuales en una gran producción impresa con distintos objetivos. Dispositivos tales como afiches, boletines, mapas, postales o álbumes ilustrados participaron en la cultura gráfica contemporánea, ya fuera en publicaciones propias u otras vinculadas con las actividades ferroviarias, financieras o industriales.



Figura 1: *Guía comercial del Ferrocarril Sud*, Establecimiento Gráfico Argentino S.A., Buenos Aires, 1920 (Archivo de la Fundación Museo Ferroviario).

El proyecto de investigación indaga en las relaciones entre el desarrollo de la cultura impresa y el mundo ferroviario en el Río de la Plata entre 1880 y 1910.

En este marco temporal y geográfico, las vinculaciones trans-

nacionales caracterizaron los procesos sociales, económicos y políticos, conectando y dotando de un sesgo particular la visualidad y la sociabilidad. Partimos de la hipótesis de que estas vinculaciones entre ambos mundos (a partir de la producción y circulación de los dispositivos, la modernización de las técnicas y los modos de trabajo introducida por las compañías británicas, así como la construcción de un imaginario en torno a ideas eje del período) tuvieron una relevancia fundamental en la conformación de la cultura visual del Río de la Plata en las últimas décadas del siglo XIX.

El rol del ferrocarril y las representaciones que en torno a él se crearon y circularon involucraron cuestiones culturales identitarias vinculadas con las políticas estatales, los ámbitos de sociabilidad o las percepciones sobre los extranjeros y las propias compañías. La representación del ferrocarril se asoció, además, a conceptos como el progreso y la civilización, por lo que su imagen estuvo cruzada por estas idealizaciones y la definición que de ellas realizaron los productores y consumidores, en el contexto de transformaciones técnicas, científicas y culturales que

Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos. Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional/Teseo, 2009; Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (eds.). *Impresiones Porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires.* Buenos Aires, Edhasa, 2009; *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina.* Buenos Aires, Edhasa, 2013; Sandra Szir (coord.). *Ilustrar e imprimir. Notas para una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1950.* Buenos Aires, Ampersand (Colección Caleidoscópica), 2016.

caracterizaron a la sociedad de fines del siglo XIX y brindaron sustento a esas mismas idealizaciones.

Circulación del impreso y modernidad

Los trabajos sobre la cultura visual han puesto el énfasis en la sociabilidad de estos objetos, y su condición de *artefactos* culturales, incluyendo distintos factores internos y externos de la imagen que potencian su significado o lo complejizan. La vinculación del impreso con la cultura popular,⁴ y su análisis en contextos en los cuales la imagen no es considerada bajo convenciones artísticas, al estar imbricada profundamente con el contenido, como las estadísticas, planos o mapas,⁵ sientan las bases para la relevancia del estudio de estos dispositivos en su originalidad.

En el contexto de la expansión neocolonialista inglesa, esta vinculación entre la cultura y el lugar de la Argentina en la nueva organización mundial, en la que se verán insertos tanto el desarrollo ferroviario como el campo gráfico, propone nuevas lecturas de los objetos y las imágenes en circulación. En 1857 se inauguró el primer tramo del Ferrocarril Oeste (hoy, línea Sarmiento), entre la Estación del Parque (donde actualmente se encuentra el Teatro Colón) y la Estación Floresta, en el pueblo de San José de Flores. Su locomotora, La Porteña, fabricada por la firma británica E. B. Wilson en Londres y conducida por el inglés John Allan, se transformó enseguida en el símbolo del progreso, a la vez que de la injerencia de los capitales británicos en Argentina, en una escena política compleja, con una nación dividida, y con intereses en conflicto.⁶

Las conexiones entre los gerentes de las empresas ferroviarias y los círculos políticos, culturales o deportivos fueron trazando tanto las características visuales de los dispositivos gráficos, como boletines y

4 Particularmente desde el trabajo de Patricia Anderson. *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture 1790-1860*. Oxford, Clarendon Press, 1991.

5 En especial, el trabajo de Dennis Cosgrove. *Geography & Vision. Seeing, Imagining and Representing the World*. London, Tauros & Co, 2008. En el contexto local, ver Carla Lois y Verónica Hollman (eds.). *Geografía y Cultura Visual. Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio*. Universidad Nacional de Rosario, Ediciones Prohistoria, 2013.

6 Véase, a modo general, Mirta Lobato. *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*. Col. Nueva Historia Argentina (dir. Juan Suriano). Buenos Aires, Sudamericana, 2000; Fernando Devoto y Marta Madero. *Historia de la vida privada en Argentina*. Tomo 2. La Argentina Plural 1870-1930. Buenos Aires, Taurus, 2002; Fernando Rocchi. *Chimneys in the Desert, Industrialization in Argentina During the Export Boom Years, 1870-1930*. Stanford, Stanford University Press, 2005; Susana Torrado (comp.). *Población y bienestar en la Argentina del primero al segundo Centenario. Una historia social del siglo XX*. Buenos Aires, EDHASA, 2007; Jorge Schwarzer (ed.). *Estudios sobre la historia de los FFCC Argentinos 1857-1940*. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires, 2007; Eduardo Miguez. *Las tierras de los ingleses en la Argentina (1870-1914)*. Buenos Aires, Editorial Teseo, 2016.

periódicos, afiches, postales o mapas, a partir de prácticas y usos particulares (tipos y relevancia de los anuncios, circulación de imágenes y clichés entre diferentes publicaciones, por ejemplo), así como la circulación de los mismos en determinados ámbitos y la distribución de las vías férreas, configurando un entramado visual y su paralelo en el desarrollo ferroviario del país.⁷

Las estrategias de comunicación planteadas por las compañías ferroviarias británicas esbozaron algunas de las primeras campañas “publicitarias”, agencias de propaganda, editoriales y disciplinas gráficas que se conformarán como tales durante el siglo XX. La publicidad era, en ese momento, un campo en formación. La primera agencia citada en las historias sobre la disciplina en el Río de la Plata⁸ fue fundada en los primeros años de la década de 1890 por los ingleses Ravenscroft, Rowland & Mills, editores de los periódicos *The Financial Review of the River Plate*, *The Crutch*, *The River Plate Sport and Pastime*, *The Arrow*, y un curioso ejemplar en castellano *Bric-á-Brac*. Sus anuncios, diseminados por las publicaciones citadas así como por otras contemporáneas, los referenciaban como “los únicos agentes en los ferrocarriles del Norte, de Ensenada, Oeste, Central Argentino, Santa Fé a las Colonias, y Gran Oeste Argentino”, así como responsables de las propagandas en vapores, tranvías, *menús* y variados periódicos. Estos anuncios circularon a su vez por las estaciones de los ferrocarriles, y fue gracias al desarrollo de este transporte que fue posible su diseminación a grandes distancias y en corto tiempo. Condición esta fundamental para el comercio, ya que el interés de la *novedad* residía precisamente en lo efímero de esta condición.

Este fenómeno no fue solo local, sino que respondía a un sistema económico y cultural promovido por el imperio británico (con el que la llamada “generación del 80” argentina estableció particulares relaciones). Como señala Raymond Williams, “los ferrocarriles, por supuesto, fueron desarrollados originalmente para transportar gente y mercancías, pero, una vez construidos, transformaron la relaciones de la distribución de la prensa”.⁹

Las compañías británicas desplegaron estas estrategias no solo en cuanto a la circulación de los dispositivos gráficos, sino también en los

7 Un desarrollo específico sobre las redes de sociabilidad compartidas entre estos gerentes, empresarios, editores y políticos fue trabajado anteriormente en el artículo “Prensa, publicidad y crisis en el Río de la Plata. El periódico *The Financial Review of the River Plate* y las estrategias editoriales ante la crisis de 1890”, en: *Actas de las III Jornadas de Estudios de América Latina y el Caribe*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (en prensa).

8 Por ejemplo, Armando Alonso Piñeiro. *Breve historia de la publicidad en Argentina (1801-1974)*. Buenos Aires, Alzamor, 1974.

9 Raymond Williams. *Historia de la comunicación*. Tomo 2. Barcelona, Bosch Casa Editorial (Colección Bosch comunicación), 1992, p. 195.

modos de producción, las relaciones laborales, la integración con otras ramas industriales, ingreso de tecnología e insumos extranjeros, ámbitos de sociabilidad, etc., lo que se continuará en otras publicaciones y ámbitos aparentemente ajenas al contexto ferroviario.

Representaciones del ferrocarril en la prensa porteña

En 1887 apareció el periódico *Lo Svago Istruttivo*, editado por Ignazio y Giacomo Martignetti, dedicado a los trabajadores italianos en el Río de la Plata, escrito en castellano y en el idioma del Dante. Además de noticias sobre “política y lucha de partidos” referida al colectivo italiano, su objetivo era la “educación de su cuerpo, su mente y su corazón”.¹⁰ En su primer número publicó un poema de Manuel de la Revilla titulado “El Tren Eterno”. Este autor español fue un escritor y crítico literario vinculado al krausismo,¹¹ quien fundó y colaboró en diversos periódicos españoles de sesgo democrático y republicano. En su breve poema rescatado por el periódico, el tren aparecía como la metáfora del progreso, conducido por Dios, en el que viajaba la humanidad entera (sin diferencia de orígenes o clases). Fuertemente imbuido de una moral progresista y utópica, el poema presentaba una confianza ciega en el progreso, que nada ni nadie podría parar.¹²

Resulta interesante cruzar este texto del periódico, cuya metáfora reaparece en otros de manera similar, con ciertas construcciones visuales en publicaciones con objetivos y públicos diversos, y con diferentes usos e intenciones de las imágenes.

En el encabezado de la *Revista de Seguros*, aparecida en 1888,¹³ encontramos un desarrollo visual sumamente elaborado en el que toma forma un segundo significado de la metáfora del ferrocarril. En él, bajo la mirada omnisciente de Dios, se desplegaban dos cartelas con el

10 *Lo Svago Istruttivo*, Año 1, N° 1, 1° de febrero de 1887, Buenos Aires, p. 1. (Hemeroteca, Biblioteca Nacional Mariano Moreno).

11 Excede a nuestro trabajo, pero es interesante destacar que la filosofía krausista tomará un vuelo particular en Argentina con Hipólito Yrigoyen. Su inclusión en un periódico de trabajadores italianos, en este sentido, puede ser sumamente significativa. En este sentido, ver Arturo Andrés Roig. *Los krausistas argentinos*. Buenos Aires, Ediciones El Andariego, 2007 [1969].

12 ¡Alto el tren! / Parar no puede. / ¿Ese tren a dónde va? / Por el mundo caminando / en busca del ideal. / ¿Cómo se llama? / Progreso. / ¿Quién va en él? / La humanidad. / ¿Quién le dirige? / Dios mismo. / ¿Cuándo parará? / Jamás...”. Manuel de la Revilla. “El Tren Eterno”, citado en *Lo Svago Istruttivo*, Año 1, N° 1, 1° de febrero de 1887, Buenos Aires, p. 3.

13 *Revista de Seguros*, Año 1, N° 2, 1° de noviembre de 1888, Buenos Aires, p. 1 (Hemeroteca, Biblioteca Nacional Mariano Moreno).

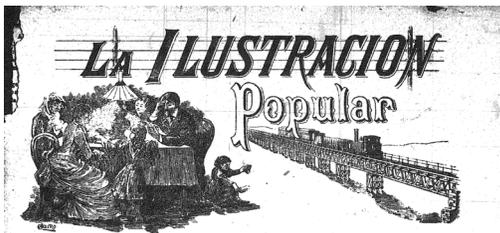


Figura 2: Encabezado de la *Revista de Seguros*, Año 1, N° 2, 1 de noviembre de 1888, Buenos Aires (Rollo 1904, Hemeroteca, Biblioteca Nacional Mariano Moreno).

lutando a su paso una figura humana. Su presencia condicionaba la lectura del encabezado, el que establecía cierta continuidad entre el trabajo (el hacer) y la divina providencia.¹⁵ En este contexto, y considerando que el objetivo de la publicación era el anuncio y la comunicación de noticias relacionadas con las compañías de seguro, el ferrocarril representaba más una amenaza que un ideal de progreso, vinculado con los sucesos trágicos que diariamente circulaban en la prensa.

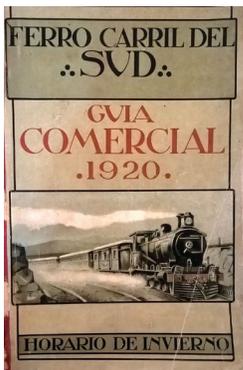


Figura 3: Encabezado de *La Ilustración Popular*, Año 1 N° 1, 16 de agosto de 1891, Buenos Aires (Rollo 1906, Hemeroteca, Biblioteca Nacional Mariano Moreno).

Contemporáneo a este ejemplo, otro periódico publicado en 1891, *La Ilustración Popular*,¹⁶ mostraba en su encabezado dos escenas aparentemente inconexas. En una de ellas, una familia se encontraba reunida alrededor de una lámpara, el padre leía con el ceño fruncido, mientras las mujeres y los niños más grandes escuchaban atentamente, y una niña pequeña jugaba con sus zapatos. Es esta última figura, en apariencia distanciada de sus compañeros, la que conectaba visualmente con la escena opuesta, un ferrocarril cruzando un extenso río.

En la columna titulada “Nuestro Programa”, los redactores del periódico desarrollaron una interesante reflexión sobre el concepto de

14 Esta construcción que aparece en el encabezado del periódico, así como otras del período, conforman discursos visuales sumamente interesantes y complejos, cuyo análisis exhaustivo (tanto de la simbología como de las conexiones con el discurso textual y las redes de circulación del objeto propiamente dicho) escapa al objetivo de este trabajo.

15 Véase Patricia Fleming, “Fac et Spera”, *Emblem Scholars, Emblematica Online*, ed. Mara R. Wade. University of Illinois, 2013. <https://emblematicaonlineuiuc.wordpress.com/research-results/research-papers-2/fac-et-spera/>.

16 *La Ilustración Popular*, Año 1 N° 1, 16 de agosto de 1891, Buenos Aires, p. 1 (Hemeroteca, Biblioteca Nacional Mariano Moreno).

ilustración que, creemos, explica en gran medida la portada. Para empujar, aclaraban “que ni venimos á entablar discordias en dónde solo deben imperar unanimidades [sic], ni que es nuestro objeto ilustrar al pueblo, en el gráfico sentido de la palabra”. Aunque la gran mayoría de sus páginas llevaba por lo menos una imagen, con mayor o menor relación con el texto que la acompañaba, el periódico asumía otro objetivo, más en consonancia con el segundo significado del concepto: venía “á coadyuvar en la obra de la regeneración social, en la rehabilitación de los derechos del pueblo”. Pueblo que “si no disfruta de mayor ilustración es porque las personas que se tienen por ilustradas, se la escatiman á medida que aumentan las necesidades del presupuesto de gastos...”¹⁷

En otro párrafo conectaban ambos significados: “Venimos á presentar el crimen y el vicio con sus verdaderos colores [la publicación era completamente en blanco y negro], á fin de hacerlo aborrecible”. Es decir, el elemento visual era una herramienta pedagógica y moral en su empresa de *ilustrar* al pueblo. Lo visible tenía la capacidad de hacer sentir desprecio, aborrecimiento, por aquello que los redactores consideraban un crimen. En su sección “Sucesos de la semana”, las tragedias representadas visualmente consistían en asaltos, accidentes de carruajes, duelos por amores e intentos de suicidio. En los textos se aumentaba la narración, aunque los autores de tales desgracias mantenían su anonimato. Lo relevante, para los responsables del periódico, era el suceso, la tragedia, y el precepto moral que lo condenaba.¹⁸

¿Qué función cumplía, entonces, el ferrocarril en la portada del semanario? Más allá de la fe en el progreso tecnológico, o el azar y la posibilidad de caos que este progreso implicaba, los editores de *La Ilustración Popular* encontraron un tercer atributo que lo conectaba con esa modernidad tecnológica y cultural que lo incluía: la circulación y la actualidad. La prensa, así como los medios de transporte, permitió que los conocimientos científicos y técnicos circularan por un mundo cada vez más conectado, modificando las prácticas de lectura de un público creciente. Es decir, posibilitaron la llegada de

17 Ibidem, p. 2.

18 La mayoría de las ilustraciones llevan la firma de Miró, quien participó, por ejemplo, en el álbum de litografías *Estadística Gráfica. Progreso de la República Argentina en la Exposición de Chicago*, Rosario, Empresa para la Patria Ilustrada, 1893, en el que se representan diversos establecimientos industriales y comerciales, con el objetivo de promoverlos en la Exposición Continental en Estados Unidos. Si bien excede a nuestro trabajo, debemos destacar que este dato resulta significativo, ya que nuevamente aparece la palabra *ilustración*, esta vez en la empresa editorial, así como podemos encontrar paralelismos en los objetivos pedagógicos y moralistas que ambas publicaciones se proponen. Trabajé sobre este álbum en el artículo “Fachadas en venta. Imágenes impresas, estadística y geografía en la Exposición de Chicago de 1893”, en Sandra Szir (coord.): *Ilustrar e imprimir, op. cit.*

ese discurso visual, moralizador, a poblaciones distantes geográfica y culturalmente.

Asimismo, tanto la prensa como las nuevas tecnologías fueron relevantes en el surgimiento de las categorías de lo *nuevo* y el *presente*. Víctor Goldgel, en su trabajo sobre el surgimiento de la novedad en la literatura de América Latina, comenta que “la prensa periódica (y en particular la noticia) contribuye de esta manera a que el presente deje de ser algo simplemente instantáneo y empiece a durar, es decir, produce el nacimiento de la actualidad”.¹⁹

Era gracias al ferrocarril, entre otros medios técnicos,²⁰ que las noticias de sucesos llegaron hasta la redacción del periódico, así como también este nuevo transporte permitió que los objetos impresos circularan por el país, conectando grandes ciudades con pequeños pueblos de frontera y estancias y construyendo, al mismo tiempo, como vimos, un imaginario que oscilaba entre el riesgo y el azar, por un lado, y el progreso científico, racional, y la modernidad, por el otro.

Conclusiones

Desde la perspectiva de los estudios culturales, la “modernidad”, como “expresión de los cambios en la llamada experiencia subjetiva, o como abreviatura de grandes transformaciones sociales, económicas y culturales, ha sido familiarmente vinculada a la historia de unas pocas innovaciones talismánicas”,²¹ particularmente el ferrocarril, tanto por su potencialidad tecnológica como por el riesgo permanente, el azar y el caos dentro de un contexto urbano en constante modificación.²²

A su vez, el ferrocarril, como técnica misma, estuvo inmerso en las grandes transformaciones sociales, económicas y culturales en las que la circulación de discursos, sujetos y objetos jugó un rol relevante modificando la percepción de categorías hasta ese entonces permanentes. En

19 Víctor Goldgel. *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno (Colección Metamorfosis), 2013, p. 87.

20 Entre ellos el telégrafo. Es de destacar que por lo general son las mismas compañías las que impulsaban el desarrollo telegráfico a la par que las vías ferroviarias.

21 “‘Modernity’ as an expression of changes in so-called subjective experience or as a shorthand for broad social, economic, and cultural transformations, has been familiarly grasped through the story of a few talismanic innovations”. Leo Charney y Vanessa R. Schwartz. “Introduction”, en: *Cinema and the Invention of Modern life*. Berkeley, California, University of California Press, 1995, p. 1.

22 En este sentido es recomendable el capítulo “Representing the Railway”, en Peter Sinnema. *Dynamics of the Pictured Page. Representing the Nation in the Illustrated London News*. Aldershot, England, Ashgate, 1998, pp. 116-140, en el que el autor aborda las ilustraciones del periódico victoriano sobre los avances y las tragedias del ferrocarril.

palabras de Tom Gunning, “en todos estos nuevos sistemas de circulación el drama de la modernidad se delinea a sí mismo: el colapso de las experiencias previas de espacio y tiempo a través de la velocidad (...)” entre otros grandes cambios de la experiencia cotidiana.²³

El recurso del ferrocarril utilizado como metáfora del *progreso* y lo *moderno* se vinculaba, por lo general, con la realidad de la conexión de pueblos distantes, la posibilidad de desarrollo comercial e industrial de regiones alejadas de las grandes ciudades, así como del acceso al consumo de objetos, información y modas. Consumo en gran medida *homogeneizador*, dentro del contexto de construcción de una identidad nacional en el que la gráfica misma jugó un papel fundamental, a partir de la circulación de discursos, emblemas, paisajes y héroes nacionales, por ejemplo.

Para los grandes autores de la ruptura de la modernidad, como Aby Warburg o Walter Benjamin, la imagen “se convertía en la encrucijada sensible de esta escisión: un síntoma, una *crisis de tiempo*”.²⁴ A partir del análisis y la confrontación de las imágenes impresas con el discurso escrito, podemos encontrar estas crisis, estos detalles sintomáticos. Establecen entre ellos una relación no armónica, sino que, en palabras de Peter Sinnema, sería un “ensamble de contradicciones”.²⁵ Contradicción en el mismo discurso escrito, tensiones en la imagen, en los tiempos y experiencias que se cruzan, en la percepción que intenta ordenar ambos discursos.²⁶

Las vías del ferrocarril han marcado mucho más que el paisaje, ya sea urbano o rural. Han atravesado las estructuras tradicionales al igual que la espesura de la selva, llevando la civilización y la modernidad como bandera. Han provisto una nueva forma de ver el paisaje, de conectar la experiencia cotidiana con el tiempo, el espacio y los objetos. En este sentido, la prensa periódica y el ferrocarril se postularon como las grandes novedades del siglo, marcadas por la rapidez, la actualidad y la modernidad, pero también garantes de la libertad de expresión, la civilización y la democracia, y la naciente opinión pública, en un contexto en el que la modernidad proponía muchas veces un entorno inestable en tensión casi permanente.

23 “In all of these new systems of circulation, the drama of modernity sketches itself: a collapsing of previous experiences of space and time through speed; an extension of the power and productivity of the human body; and a consequent transformation of the body through new thresholds of demand and danger”. Tom Gunning. “Tracing the individual body: Photography, Detectives, and Early Cinema”, en Leo Charney y Vanessa R. Schwartz: *Cinema...*, op. cit., p. 16.

24 Georges Didi Huberman. *Ante el Tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 296.

25 Peter Sinnema. *Dynamics of the Pictured Page*, op. cit., p. 2.

26 Véase el artículo citado anteriormente en la cita 6, “Prensa, publicidad y crisis en el Río de la Plata”, op. cit. En este trabajo desarrollo las tensiones entre el discurso textual sobre la situación económica y el ordenamiento visual de la publicación.

TAREA

LECTURAS

Burucúa, José Emilio (2017). "Entrevista al profesor Antonio Sgamellotti",
TAREA, 4 (4), pp. 180-187.

TAREA

Entrevista al profesor Antonio Sgamellotti^{1 2}

José Emilio Burucúa

José Emilio Burucúa (en adelante, JB): Hoy tengo el gran privilegio de entrevistar al profesor Antonio Sgamellotti, profesor de la Universidad de Perugia, químico de nota en Europa y que por sus trabajos de química, que se han deslizado desde hace más de una década hacia los estudios de las materialidades de las obras de arte y otros bienes culturales, está considerado hoy una de las grandes autoridades en materia de conservación y preservación de los bienes culturales de la humanidad. En esta calidad, es miembro de la *Accademia dei Lincei*, y muy pronto habrá de incorporarse también a la *Accademia delle Belle Arti e del Disegno*, de Florencia. La Universidad de San Martín le acaba de otorgar el doctorado *honoris causa*, y es por eso que hoy lo entrevistamos.

Profesor Sgamellotti, buenas tardes y muchas gracias por estar aquí.

Mi primera pregunta es, tal vez la que se hacen también los espectadores: ¿por qué, al ser usted un químico tan importante, que llevó adelante tantas investigaciones y ha hecho grandes descubrimientos en el campo de la química inorgánica, finalmente deslizó su interés hacia la teoría y la práctica, en un nivel altísimo, de la restauración y de la conservación de las obras de arte, no solo en Italia sino en Europa y por todo el mundo?

1 La entrevista se realizó el 18 de octubre de 2016 en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), y fue producida por el equipo audiovisual de la Gerencia de Cultura de la UNSAM: Leandro Cânepa, coordinador del equipo audiovisual; Bruno Scabini, productor; Andrés Araujo, cámara; Guido García, asistente de cámara, y Javier Abinet, sonido. Disponible en el Canal Cultura UNSAM, en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=U0ZD3S2j4o4>.

2 Transcripción y traducción por Lucio Burucúa.

Antonio Sgamellotti (en adelante, AS): Debo decir que siempre he sentido, de alguna manera, pasión por el arte y por el aspecto material del arte. Y con todo, pasar del estudio de la química inorgánica –incluso desde el punto de vista teórico, yo proyectaba materiales con propiedades específicas– al estudio de los materiales en las obras de arte, la brecha es menos amplia de lo que uno puede imaginarse. Quise llevar la misma metodología que utilizaba en el estudio de la química teórica; esto es muy importante porque, muy a menudo, los estudiosos de los materiales de las obras de arte improvisamos fascinados por la obra de arte en sí; se pierde la científicidad que, en cambio, es necesaria. Cientificidad que es aún mayor por dos características que tienen estos materiales: porque son únicos y porque uno debe utilizar ciertas técnicas, en lo posible, cada vez menos destructivas hasta convertirlas finalmente en no invasivas, para estudiar adecuadamente estos materiales.

JB: ¿Puede explicarnos qué es el proyecto del MoLab, que usted creó con otros científicos europeos?

AS: En broma, digo que no teníamos demasiado espacio en los laboratorios, por lo que tuvimos que inventarnos algo muy pequeño y compacto. Esto, claro, es una broma, aunque haya algo de verdad. Llegados a un cierto punto, nos dimos cuenta de que estábamos en condiciones de poder utilizar –y transformar– los grandes instrumentos de laboratorio en instrumentos portátiles. Al principio de los años 2000, estaban todas las condiciones dadas. Estas condiciones eran: microelectrónica cada vez más miniaturizada; reveladores cada vez más potentes; fibras ópticas que transmitían el paso no solo de la radiación visible, sino también de otras radiaciones; por lo tanto, estaban estos tres componentes que permitían transformar los grandes instrumentos de laboratorio en instrumentos portátiles.

El concepto era bastante simple: una fuente de origen distinta, radiaciones que van desde los rayos X al visible, al infrarrojo, al ultravioleta; transmitidos –irradiados– cerca de la obra de arte con las fibras ópticas, la interacción entre radiación y materia, que de cierto modo da cuenta de la materialidad que hay en la obra de arte, recolectar y retransmitir esta información con otras fibras ópticas y llevarlos a esos reveladores pequeños, pero, al mismo tiempo, potentes. Estos son, de alguna manera, los ingredientes necesarios para transformar las grandes estructuras de laboratorio, que a menudo trabajan con una transmisión en aparatos portátiles que trabajan en reflexión y, por lo tanto, permiten no tocar la obra de arte y aprovechar estas características.

JB: Entonces la idea es “no invadir” la obra, es un elemento esencial.

AS: La no invasión es un elemento esencial. Al principio fuimos considerados unos extremistas, en el sentido de que nos damos perfectamente

cuenta de que si uno quiere ciertas consideraciones específicas, todavía hoy es necesario tomar micromuestras. Pero la razón es que la micromuestra a menudo está hecha en la oscuridad o con micromuestras de las que no se conoce bien la naturaleza o con pequeñas muestras que pueden no ser significativas –representativas– de la obra de arte. Por lo tanto, un análisis en todos los campos permite, luego, en el caso en que sea necesario, tomar muestras concienzudamente, dirigidas hacia el objetivo que uno se ha puesto.

Hay que decir otra cosa: estas técnicas no invasivas son muy recientes, son de principios de los años 2000.

JB: Un poco más de diez años.

AS: Un poco más de diez años, y ya se han hecho grandes progresos. Entonces, imaginemos lo que podrá ser en el futuro si estas líneas de investigación continúan en la dirección en la que están yendo; traerán, no sé decir cuándo, pero en tiempos no muy lejanos, la obtención de resultados sin la necesidad de tomar micromuestras. Ya hay algunas ideas concernientes a este aspecto.

En lo que respecta a las informaciones sobre la superficie de la obra de arte, ya estamos en un punto muy bueno. El próximo paso es obtener información dentro de la superficie misma sin la necesidad de tomar micromuestras. Como decía, todavía es necesario tomar micromuestras, pero en un futuro que no veo tan lejano será posible hacerlo todo de manera no invasiva. Y esto será –representará–, para la salvaguarda de la obra de arte, un gran paso adelante. Porque, muy a menudo, en el pasado, se tomaron micromuestras no necesarias, en un número demasiado grande. Ahora si son necesarias, son necesarias para averiguar medidas específicas, habiendo hecho las investigaciones no invasivas de manera tal de que uno sepa con precisión dónde debe ser tomada la muestra.

JB: Muy bonito. Usted también concibió y es partícipe de otros proyectos financiados por la Comunidad Europea, como son Charisma, Ipherion. ¿Puede hablarnos un poco de estos proyectos y cómo han sido las inversiones europeas?

AS: El primer proyecto, que a menudo se nos olvida y que según mi opinión es... fue LabsTech; era un proyecto solo de coordinación, pero fue el punto nodal, en el que comunidades pertenecientes a distintas naciones se unieron para coordinarse. Este proyecto enseguida tuvo un gran éxito y se transformó en los proyectos de los que estábamos hablando: EuArte, Charisma e Ipherion, que han seguido el desarrollo de los distintos programas-marco. Y evolucionaron pasando no solo al Net Working, que es un aspecto importante para reunir comunidades científicas, sino también a aspectos que tuvieran que ver con la investigación y, sobre todo, con el acceso. El giro total en esta dirección es este

laboratorio MoLab, que tuvo un papel esencial al poner a disposición estos aparatos de avanzada para la comunidad científica internacional. Entonces digamos que la Comisión Europea, de alguna manera, adquiriría tiempo-máquina, del mismo modo que hace en otros campos, ciclotrones, neutrones y grandes calculadores, para ponerlo a disposición de la comunidad, en un acceso llamado “acceso transnacional”, en el sentido en que son admitidos al financiamiento todos los países, a excepción del país cuya infraestructura es original, con la idea de que, en ese país, siendo la infraestructura propia de ese país, hay otros presupuestos para financiar las intervenciones.

JB: ¿Cuáles son más o menos las cantidades de estas inversiones? Para saber cuál es la proporción del presupuesto general que la Comunidad invierte en estos proyectos de conservación.

AS: En estos proyectos, que son infraestructurales, en los tres “programas-marco”, sexto, séptimo, Horizon y 20y20, la inversión rondaba los siete, ocho, nueve millones de euros, según el proyecto. Pero hubo, además de las infraestructuras móviles, un acceso a las infraestructuras fijas de los grandes laboratorios de los museos. Por ejemplo, en el Museo del Louvre, hay en el subsuelo una infraestructura que forma parte de la infraestructura fija. La última novedad fue la de utilizar también los archivos de los grandes museos, donde a menudo hay noticias muy importantes, tanto desde el punto de vista histórico como desde el punto de vista material, informaciones sobre análisis hechos, muestras que pueden ser reutilizadas a medida que la tecnología evoluciona y brinda nuevas posibilidades de respuestas a problemas que habían quedado sin solución en los años precedentes.

JB: Hablemos, ahora, un poco de las obras que usted estudió con estos métodos. Es evidente que, en ese campo de belleza increíble, la pintura y escultura del Renacimiento tienen un lugar de privilegio. Pienso en la *Madonna dei cherubini*, de Mantegna, que es una cosa gloriosa para ver, ahora que ha sido restaurada en la *Pinacoteca Brera*, luego las obras de Perugino, *La virgen de las rocas*, de Londres... bueno, muchas. Sería interesante, tal vez, apoyarse en los extremos cronológicos de este panorama. Es decir, los viejos manuscritos sobre los que usted trabajó, para los que son particularmente aptos estos métodos no invasivos, y luego ese campo que usted abrió al conocimiento y a la aplicación de la tecnología en la conservación, que es el arte moderno y contemporáneo, sobre todo Mondrian, Burri, tal vez Picasso, que usted tanto trabajó.

AS: Naturalmente, el arte del Renacimiento era el primer paso al que había que enfrentarse, era un paso bastante natural, incluso si los materiales son materiales más tradicionales, pero también allí se han hecho descubrimientos interesantes. Pero un campo particularmente apto para

estas técnicas no invasivas son los manuscritos. Porque, mientras que para las pinturas se pueden obtener micromuestras o de las lagunas o de los desprendimientos, ningún conservador permitirá jamás la toma de micromuestra... Imaginémoslo pedirle al Trinity College de Dublín si se puede tomar una micromuestra de *The book of Kells*... te disparan directamente. Tanto es así que me chocaba mucho cuando llegaba *The book of Kells*, porque había que salir, y llegaba una escolta armada que llevaba el manuscrito. Por lo tanto, es claro que estas técnicas permitieron hacer investigaciones que antes eran imposibles de hacer; y esto diría que fue un campo de aplicación muy importante. Arte moderno y contemporáneo. Se imponen, globalmente, muchísimos problemas por el uso de materiales no tradicionales, por el uso de técnicas no consolidadas por parte de los artistas, por la durabilidad que a menudo el artista no quería que hubiera en la obra de arte contemporánea; desde el punto de vista de la materia, se abre un mundo completamente nuevo y también difícil. Porque hay tantos productos de síntesis, es muy difícil, de alguna manera, tener un banco de datos. Estamos de a poco armando este banco de datos relativo a los materiales del arte moderno y contemporáneo. Se abre el campo de los aglutinantes utilizados de manera distinta por los pintores contemporáneos, se abre un campo completamente nuevo, en el que el aspecto material se convierte en un aspecto esencial y, por lo tanto, desde el punto de vista de la satisfacción, es un campo muy interesante. Luego hay que decir que yo siempre estuve interesado en el arte moderno y contemporáneo por un simple motivo: porque es el arte del tiempo en el que vivo, por lo tanto, entender de alguna manera, porque el artista, a mi entender, por definición, es aquel que tiene antenas particulares, es más sensible respecto de las personas comunes... Lo que estaba sucediendo tenía un interés particular para mí; y de alguna manera pude conjugar este interés personal con un interés específico que era particularmente apto, habida cuenta de la materialidad utilizada por los artistas contemporáneos.

JB: Porque usted hizo descubrimientos absolutamente inesperados, en lo que respecta, por ejemplo, a la técnica de Mondrian, uno imagina que él encontraba el color y simplemente lo aplicaba sobre una superficie, y no es así.

AS: No es así en absoluto. No podría haber trabajado dos años solo en una pintura como el *Victory Boogie-Woogie*. Una persona inteligente, que llegó al final de su carrera con toda la experiencia, quería encontrar la perfección; que probablemente no sea alcanzable fácilmente. Hay cosas interesantes, hay listones... Hacía pruebas, era un trabajo que estaba en continua experimentación, por lo que se comprende lo interesante de esto. Y, sobre todo, conjugando la experiencia (*expertise*) de los

historiadores del arte, de los conservadores que tienen todos los días estas obras frente a sus ojos, con los resultados que obtenemos puede llegarse a informaciones que uno ni siquiera se esperaba. Y pueden obtenerse gracias a un trabajo interdisciplinario. Este es un aspecto que me gustaría destacar. Una pregunta que me hacen a menudo, y que me hizo la Comisión Europea cuando propusimos este laboratorio móvil como infraestructura, es: ¿cuántos millones cuesta? Porque desde el punto de vista de la infraestructura europea, deben ser infraestructuras talmente costosas que ningún país puede permitirse asumir. Mi respuesta es que no es tan costoso como los neutrones y ciclotrones, sino que, comparado con este costo no elevado de los aparatos, hay un conjunto de competencias que esas sí son únicas en Europa. Por lo que, aun no siendo costoso desde el punto de vista del *hardware*, las competencias son específicamente únicas y, por lo tanto, se toman en cuenta como infraestructura europea. Y cuando se me pregunta cómo podemos armar el laboratorio, desde el punto de vista de la infraestructura no hay gastos tan grandes. Lo que, sin embargo, es absolutamente necesario son las competencias específicas, y estas son más difíciles de desarrollar y deben desarrollarse a través de un trabajo en conjunto con quienes tienen experiencia.

JB: Para terminar profesor, usted y su equipo trabajaron mucho sobre uno de los grandes íconos del arte universal que es el *David* de Miguel Ángel. ¿Qué puede contarnos de esta obra?

AS: Esa fue una de las primeras experiencias. Fue también un poco un atrevimiento, porque nuestro laboratorio, que daba vueltas por el mundo, no estaba tan bien visto, la gente, también nosotros teníamos un mínimo de escepticismo, nos consideraban como unos gitanos de la investigación en el campo de los bienes culturales. Debo confesar que también nosotros teníamos nuestras dudas sobre el resultado de una empresa que parecía simple desde el punto de vista conceptual. Se nos ofreció la posibilidad de hacer investigaciones en equipo sobre el *David* de Miguel Ángel que, como sabemos, es un ícono del arte universal. Y el pedido específico que se nos hizo fue: hay contaminantes, ¿ustedes son capaces de determinar estos contaminantes? Nuestra primera respuesta fue: “Vamos a intentar; haremos pruebas en el laboratorio sobre mármoles análogos a los del *David*, para detectar los contaminantes que, por otra parte, son el yeso, oxalatos, ceras”. La respuesta fue: si, en el laboratorio logramos. El segundo paso, ¿es posible pasar del laboratorio al trabajo *in situ*? La respuesta fue: vamos a probar, y también en este caso fue positiva. La tercera respuesta fue: “si son capaces de hacer esto, entonces son de gran auxilio para la restauradora en el momento en que limpia, quitando alguno de los contaminantes, diciéndole cuándo es que debe terminar su trabajo porque logró quitar el contaminante que

debía ser removido, dejando otros contaminantes que no eran nocivos ni desde el punto de vista estructural ni desde el punto de vista estético". Y esto, que podría parecer un trabajo de servicio, fue de gran utilidad porque demostró que las medidas *in situ*, con aparatos portátiles, que podían subir y alcanzar la cima del mismísimo *David*, eran capaces de dar respuestas y eran capaces de ayudar de manera clara y consciente a la restauradora en su trabajo cotidiano.

JB: Profesor, muchas gracias por su trabajo, por su visita y por su disponibilidad para esta entrevista.

AS: Gracias a usted. Hablar de estas cosas, para mí, siempre es un placer.

TAREA

RESEÑAS

DE COBRES, COLORES Y VALORES. RESIGNIFICACIÓN Y RESTAURACIÓN DE CINCO PINTURAS SOBRE LÁMINAS DE METAL

Carolina Cox, Juan Manuel Martínez, Carolina Ossa, Mónica Pérez y Roberto Velázquez (editores)
Santiago de Chile, Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), 2016
107 pp.

Mariana Buscaglia
IIPC-TAREA

Este libro da a conocer la extensa y profunda labor realizada por el Laboratorio de Pintura del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), en el contexto de los proyectos patrimoniales de restauración de pinturas pertenecientes a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile. Su contenido da cuenta de los procesos de resignificación histórico-estética y de restauración desarrollados a partir de cinco pinturas sobre láminas de metal llegadas en 2012 al CNCR, provenientes de la Colección del Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca. Estas cinco obras se encontraban en el depósito del Museo, sin haber sido expuestas por aproximadamente dos décadas debido al visible estado de deterioro en el que se encontraban y por no contar con la correcta información histórico-estética asociada. La puesta en valor de las mismas implicó un trabajo interdisciplinario, que generó un fructífero diálogo entre ciencia, historia del arte y restauración, y que deja abierto el camino a futuras reflexiones en un campo aún en ciernes en el estudio del patrimonio nacional chileno. Para el Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca en particular, el proyecto desarrollado y realizado por el CNCR, del que este escrito da cuenta, permite recategorizar la rica colección de pinturas que conserva, en especial las obras europeas que forman parte del patrimonio original con que nació tal institución. A su vez, conlleva la revalorización de obras sobre soportes metálicos, una materialidad diferente a los soportes tradicionales (la tela o la madera) planteando, por lo tanto, un desafío en términos de conservación tanto para su exhibición como para su guarda en depósito.

Las cinco obras en cuestión son: *La parábola del banquete de las bodas reales*, óleo sobre cobre (62,3 x 78,3 cm), con firma de Willem van Herp, c. 1655; *Las siete obras de la misericordia*, óleo sobre cobre (55,9 x 72,4 cm), de autor desconocido, posiblemente de la segunda mitad del siglo XVII; *Los discípulos de Emaús*, óleo sobre cobre (52 x 71 cm), de

autor desconocido, obra estimada de mediados del siglo XVII; *Santa Magdalena penitente*, óleo sobre cobre (22,2 x 17 cm), de autor desconocido, posiblemente de la segunda mitad del siglo XVIII, y *San Antonio Abad*, óleo sobre metal (24,7 x 18,6 cm), de autor desconocido, posiblemente de la segunda mitad del siglo XVIII.

Desde el punto de vista material, estas obras plantearon un nuevo reto para el Laboratorio de Pintura dado que carecía de experiencia en el campo de la pintura sobre soportes metálicos, lo que supuso un enorme trabajo de investigación a partir de la recopilación de la exigua bibliografía existente previo a la elaboración de un proyecto de intervención. Paralelamente, se realizaron análisis científicos de los materiales de las cinco obras, aplicando diferentes técnicas según se buscara identificar materiales del soporte, pigmentos, aglutinantes, adhesivos, barnices, etc. Por otro lado, gracias a los estudios estéticos, histórico-contextuales e iconográficos se logró avanzar en la investigación sobre el significado de las imágenes, lo que desencadenó un cuestionamiento sobre la pertinencia de los títulos asignados con anterioridad a las obras. Siguiendo los objetivos generales del proyecto de lograr una lectura más comprensiva de las obras, se propusieron nuevos títulos que identificaran de forma clara las representaciones. Estos nuevos títulos, citados en el párrafo anterior, son los que actualmente identifican las obras.

El libro está organizado en seis capítulos que permiten seguir el proceso de investigación multidisciplinario que posibilitó la interpretación de las imágenes y de los datos obtenidos a partir de los análisis científicos de las obras. Dicho proceso dio lugar a la elaboración de un proyecto fundado de intervención, que cobra cuerpo en el capítulo 6, donde se dan precisiones del estado de conservación de las obras y se describe con minucioso detalle el proceso de restauración propiamente dicho.

El capítulo 1 se aboca al estudio iconográfico, histórico y contextual de las obras, del cual surge como corolario el cambio de títulos de las mismas. Estas cinco obras de carácter religioso llegaron al CNCR con títulos que no precisaban el tema representado. Así, por ejemplo, *La parábola del banquete de las bodas reales* llegó con el título “El castigo del traidor”; *Las siete obras de la misericordia*, con el título “Azotados por el hambre”, etc. Es interesante destacar que estas investigaciones, además de los valiosos aportes de significación que brindaron a las obras, se extienden en detalles muy enriquecedores sobre la difusión de obras de carácter religioso en los siglos XVII y XVIII y los motivos que llevaron a favorecer la preponderancia de determinadas imágenes sobre otras según los contextos históricos. Por otro lado, y en particular en el caso de la obra *San Antonio Abad*, se aprecia en forma directa la importancia del trabajo interdisciplinario. Esta obra llegó al CNCR con el título “El

Ermitaño”, en un estado de conservación tan deteriorado que no permitía una clara lectura de la imagen. Durante el proceso de restauración se hicieron más visibles diferentes rasgos iconográficos, como por ejemplo el cerdo ubicado a los pies del santo, su báculo en forma de Tau griega, o el rosario, que junto con el libro abierto y las criaturas voladoras conforman los atributos característicos de San Antonio Abad. Es así como la labor en paralelo, desde el área de la investigación histórico-estética e iconográfica, por un lado, y por el otro, desde el campo de la conservación-restauración, permitió otorgarle a esta obra su real significación.

El segundo capítulo, que comienza con un sucinto relato de cómo llegaron las obras al CNCR en el año 2012 para su restauración y puesta en valor, se ocupa del tránsito de estas pinturas, desde su concepción hasta llegar a formar parte de la colección del Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca. Este capítulo pone en conocimiento que las obras en cuestión forman parte de la donación legada por el señor Eusebio Lillo, fallecido en 1910, al Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile. Probablemente, las cinco obras fueron adquiridas por Lillo, poeta e intelectual chileno, gran aficionado al arte, en su estancia en Europa entre 1889 y 1901. En un primer momento, las obras legadas por Lillo fueron destinadas al depósito, y hacia 1929, debido a una probable intención de depurar la colección de dicha Institución o considerar que las obras eran de poca valía, parte de la colección de Lillo, entre la que se encontraban las obras aquí tratadas, fue trasladada a Talca. Lo cierto es que mientras formaron parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Santiago permanecieron en depósito o fuera del Museo, sin haber sido incluidas nunca dentro de las salas de exposición. Podemos vislumbrar a lo largo de este capítulo los periplos posteriores a su traslado a Talca, desventuras que explican, junto con el anterior arrumbamiento de las obras, el gran deterioro que presentaban al llegar al CNCR en 2012.

El tercer capítulo intitulado “La pintura flamenca sobre metal” conforma un resumen sobre la utilización de este soporte en Flandes, entre mediados del siglo XVI y mediados del XVII. El interés por desarrollar este tema radica en que dentro de las cinco obras estudiadas, tres tienen una marcada influencia flamenca, a saber, *La parábola del banquete de las bodas reales*, *Las siete obras de la misericordia* y *Los discípulos de Emaús*. Las dos restantes, *Santa Magdalena penitente* y *San Antonio Abad*, corresponderían al ámbito hispánico o virreinal americano, sin embargo por su técnica y por sus fuentes iconográficas podrían relacionarse con referentes flamencos. En este resumen se hace alusión a las condiciones que favorecieron la incorporación, por parte de los artistas flamencos, del cobre como soporte, técnica originaria de Italia, y a la gran difusión que tuvo la utilización de este tipo de soporte en Flandes. El relato se

explaya sobre los aspectos de practicidad, por un lado, y preciosismo, por el otro, que motivaron una importante producción de obras sobre este soporte, que circularon no solo por Europa, sino que también viajaron a la América virreinal introduciendo, así, la técnica en el Nuevo Continente. A su vez, se detalla la técnica de confección de láminas de cobre, la que en un principio fue manual y luego se fue mecanizando, para finalmente abordar de lleno la técnica pictórica empleada por estos artistas. Este último punto se extiende en detalles, dado que comprende todos los procedimientos y materiales implicados en la preparación del soporte y posterior ejecución de la obra, información valiosísima a la hora de encarar un proceso de intervención.

El cuarto capítulo presenta las cinco obras en su materialidad. Analizadas en todos sus aspectos, desde el soporte, los engatillados presentes en dos de ellas, las bases de preparación, la capa pictórica hasta el barniz final, las obras fueron estudiadas por medio de las más actuales técnicas científicas de identificación de materiales. A partir de estos estudios se vuelve evidente la relación directa que presentan con la técnica flamenca descrita en el capítulo anterior.

El quinto capítulo intitulado “¿Cómo evoluciona en el tiempo la pintura al óleo sobre un soporte metálico?” retoma la información obtenida a partir de la bibliografía existente para abordar las ventajas y desventajas de la utilización de un soporte metálico. Tal como lo anuncia el título, se despliegan aquí temas relacionados con la estabilidad del soporte, los posibles factores de deterioro, la interacción óleo-soporte metálico, las formas adecuadas de conservación de obras sobre este tipo de soportes, etc. Estos aspectos señalados en esta instancia de manera general serán utilizados como parámetros de observación y diagnóstico en la evaluación del estado de conservación de las obras en estudio. Dicha evaluación, que constituye el punto neurálgico de todo proyecto de intervención, se desarrollará en el capítulo siguiente.

Finalmente, el capítulo 6 nos ilustra con una descripción detallada el estado de conservación de cada una de las cinco obras en estudio y el plan de intervención elaborado e implementado en el CNCR para su puesta en valor, dentro del cual se incluye un argumento sólidamente fundado que justifica los procedimientos proyectados. Resulta de gran interés el escrupuloso detalle con que se describen todos y cada uno de los deterioros y cómo se establece un vínculo con la información anteriormente consignada, fruto de las investigaciones previas al abordaje de las obras. Del mismo modo, tanto los materiales como los procedimientos inherentes al proceso de restauración son descritos con extrema minuciosidad, lo que otorga a este informe un especial interés para los profesionales del campo de la conservación-restauración. El tratamiento

realizado se ajusta de manera general a los tratamientos probados y publicados en la bibliografía existente, si bien ciertas decisiones, consensuadas por el equipo de profesionales intervinientes sobre bases serias y fundamentadas, se alejan de las recomendaciones publicadas.

Estamos, así, frente a un libro que puede resultar de interés para profesionales de diversas áreas. En particular, y ya desde su título, *De cobres, colores y valores* despertará la curiosidad de aquellos profesionales de la conservación-restauración cautivados por el extraordinario desafío que conlleva la intervención de obras sobre soportes metálicos.

ILUSTRAR E IMPRIMIR. UNA HISTORIA DE LA CULTURA
GRÁFICA EN BUENOS AIRES, 1830-1930

Sandra Szir (coord.)

Buenos Aires, Ampersand (Colección Caleidoscópica), 2017

296 pp.

Claudia Roman

UBA/CONICET/Instituto Ravignani

Con solo sopesarlo entre las manos, *Ilustrar e imprimir* sugiere al lector la riqueza de su contenido. Esa riqueza es múltiple y plenamente coherente con su objeto. Si su centro es el trazado de “una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires”, ese centro se despliega de inmediato en una pluralidad de dimensiones y de prácticas disponibles para reconstruirla. Cuidadosísima edición, gramaje y suavidad en las páginas, impecable reproducción tipográfica y de imágenes son el soporte material de los ocho ensayos, “estudios de caso”, precedidos por una introducción de Sandra Szir que sintoniza el tono preciso para que lectores especializados y público ampliado puedan seguir los problemas que el libro propone. Cada uno de los capítulos que la suceden, con prosa y estructura parejamente amables, está a cargo de investigadores de la Universidad de Buenos Aires formados en distintas disciplinas afines a los estudios de la cultura visual, con pertenencias institucionales diversas y que aportan los saberes propios de sus disímiles trayectorias y experticias. Por eso, cada ensayo ofrece una mirada histórica, teórica y analítica en términos específicos. La sensualidad y la belleza del libro resultan acordes a su ambición crítica. Como si la propia existencia de *Ilustrar e imprimir* como objeto fuera una prueba más de las diferentes líneas de proyección a las que llevaron, historia mediante, aquellos inicios de la “cultura gráfica” porteña.

La elección del sintagma “cultura gráfica” resulta crucial en la articulación del índice y en la periodización que supone su recorrido. Se trata de una noción que expresa el cruce entre el desarrollo de oficios vinculados con la impresión y la edición, la evolución de oficios y prácticas profesionales que suponen el manejo de las artes y la escritura, la organización empresarial y la historia cultural locales, e incluso la circulación y apropiación de técnicas y tecnologías editoriales. Así nombrada y así entendida, la “cultura gráfica” supone entonces el entrecruzamiento de dimensiones culturales, sociales, económicas e, incluso, vitales muy heterogéneas, que han dejado sus marcas en un cúmulo de objetos impresos heterogéneos también. Desde este entramado, cada capítulo, explica Szir, supone un acercamiento en

el que las imágenes se consideran como “representaciones –contenidos permeados por su particular situación histórica– y a la vez como artefactos desde un punto de vista material y visual”.¹ En esa doble vertiente el libro traza un recorrido cronológico que se inicia en el momento de arraigo y puesta en producción casi artesanal de la imprenta litográfica de César H. Bacle y Andrea Macaire en el Río de la Plata hacia 1830 –abordados en el trabajo de Lía Munilla y Georgina Gluzman– y concluye con la configuración de una visualidad ligada a lo que Andrea Gergich –autora del último capítulo– entiende como el “protodiseño” gráfico, de la mano de la industrialización de la cultura gráfica y la difusión masiva de sus productos, posibilitada por la linotipia y el offset. Esos dos polos son también los que se trazan entre dos modos del anonimato del artista: entre la ausencia de firma del –o la, como en el caso de Macaire– grabador–diseñador–impresor y el del diseñador gráfico como trabajador industrial. Como se deja ver, se trata de una historia que es a la vez técnica, discursiva y visual, pero sobre todo social, y que, en un sentido amplio, reconstruye una travesía local de la imaginación impresa.

Entre ambos extremos de ese recorrido se suceden una serie de estudios puntuales y acotados, que presentan objetos específicos: los primeros mapas de la región, trazados a partir de la geografía, la ilustración y la escritura, redescubiertos por Sandra Szir; el periódico satírico *El Mosquito* y su modo de procesar la política como espectáculo, presentado por Pamela Gionco; las páginas del extraño álbum de la *Exposición de Chicago* de 1893 como catálogo a la vez estadístico y publicitario, analizado por Ana Bonelli Zapata; la emergencia de una “cultura postal” en las tarjetas de vistas de finales del siglo XIX, sobre la que echa luz el estudio de Mónica Farkas; la construcción de una memoria historiográfica y sus tensiones en la *Historia argentina de los niños en cuadros* (1910 y 1912), relevada por Larisa Mantovani y Aldana Villanueva; y, finalmente, la “lujosa” iconografía de los carteles artísticos porteños entre el fin de siglo y la década de 1920, cuyo corpus reconstruye y analiza Emiliano Clerici. El volumen se transforma, así, en un verdadero “museo” de la visualidad porteña, en el que cada uno de esos ocho episodios requiere –y encuentra– un abordaje que superpone la descripción precisa del contexto fáctico de su emergencia, una cuidadosa explicación de las técnicas requeridas para la producción del objeto–corpus estudiado y una exposición a la vez delicada y entusiasta del tesoro visual que se va a presentar.

1 Sandra Szir (coord.). *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*. Buenos Aires, Ampersand (Colección Caleidoscópica), 2017, p. 17.

El libro, entonces, propone una historia sincopada y heteróclita enmarcada en una puesta al día precisa de la bibliografía teórica sobre cultura impresa y cultura visual.² Es a la vez una historia de sucesivos recambios técnicos y tecnológicos, de deslindes disciplinares, una historia cultural de las evoluciones discursivas en la relación palabra-imagen, una historia social de la visualidad y de la lectura, pero también una historia de despegues, ensayos y, a menudo, fracasos de iniciativas políticas, industriales y comerciales. Bajo estas perspectivas, los lectores podemos sorprendernos ante la aparición de objetos olvidados, perdidos en el tiempo, que se vuelven novedosos y resultan reveladores por su ubicación analítica, que recupera su circulación. Mapas minuciosamente sobreescritos e ilustrados,³ las revistas para coleccionistas de tarjetas postales,⁴ “pantallas de carteles”⁵ y “remiendos” gráficos⁶ aparecen entre muchos otros en las páginas de estos ensayos, como restos de un vocabulario y también de unas prácticas que entrecruzan el desarrollo del mundo académico pero también la ampliación y complejización de la burocracia estatal y sus alcances, proyectos artísticos individuales así como su inscripción en las instituciones del campo artístico, proyectos y desarrollos urbanísticos, pedagógicos, industriales y mercantiles. Por eso, al mismo tiempo que aporta una explicación detallada de los procesos, actores y prácticas que son condición de posibilidad de cada uno de los productos de la cultura impresa abordados, y que a la vez resultan modelados por el devenir de la difusión, regulaciones e interpretaciones de esos objetos, *Ilustrar e imprimir* es, además, un libro lleno de interrogantes que suscitan la curiosidad del lector. ¿Por qué Andrea Macaire decidía enriquecer y transformar las imágenes que el taller de César H. Bacle tomaba de publicaciones extranjeras para incluirlas en *El Recopilador*? ¿Qué proyecto contradictorio yace en la idea de una “estadística gráfica”, tal como se subtitula el álbum de la Exposición de Chicago? ¿Qué fue y cómo funcionó la Oficina de Ilustraciones y Decoración Escolar creada por José María Ramos Mejía en 1908? ¿En qué sentido y cómo existió el mundo representado en el mapa del Bermejo de Descalzi o en las primeras postales del Correo Argentino, ilustradas con imágenes cedidas por la Sociedad Fotográfica Argentina?

2 Este carácter sincopado y heteróclito, por lo demás, pone al volumen coordinado con Szir en diálogo con otro publicado recientemente y que reúne también una serie de estudios individuales. Ver Adrián Gorelik y Fernanda Arêas Peixoto (comps.). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales. Artes y medios, barrios de élite y villas miseria, intelectuales y urbanistas: cómo ciudad y cultura se activan mutuamente*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2016.

3 Sandra Szir (coord.). *Ilustrar e imprimir*, op. cit., p. 72 y ss.

4 Ibidem, p. 161.

5 Ibidem, p. 224.

6 Ibidem, p. 258.

Cada una de esas preguntas es alentada por los investigadores-autores de los capítulos, en las muchas líneas de análisis propuestas para trabajos futuros, y en la generosa y cuidada selección de imágenes que acompaña sus planteos. Tres líneas implícitas recorren, con vaivenes, ese conjunto. En primer lugar, la constante búsqueda de las zonas en que letra e imagen impresas se solapan, confunden y configuran, finalmente, articulaciones discursivas específicas que codifican cada uno de los objetos estudiados a la vez que los inscriben, evidentemente, en la trama de la “cultura gráfica”. De este modo, por ejemplo, las escenas de la *Historia argentina en cuadros* retocadas, corregidas, omitidas o suplantadas en la segunda edición para resultar más acordes con el texto historiográfico escolar, o las inscripciones en los carteles publicitarios, en los que la letra se vuelve parte central de la artística, al servicio de la venta del producto anunciado, configuran modos de la visualidad originales en los que los lectores se entrenaron y de los que gozaron de modos diversos. Pero en cualquier caso, articularon circuitos de producción y de consumo inéditos posibilitados, a la vez, por su producción técnica y por su contexto de emergencia. En segundo lugar, el volumen resulta recorrido por una hipótesis precisa, aunque implícita, sobre la circulación de la cultura impresa en términos globales/locales. Las preguntas acerca de qué imágenes pudieron ser apropiadas para la intelección y el consumo locales, sobre las operaciones técnicas y estéticas a las que se las sometió y, una vez más, cómo se difundieron, fueron reguladas y eventualmente, consumidas son respondidas en cada oportunidad proveyendo un entramado contextual que recupera lazos precisos entre Buenos Aires, otras regiones de América y Europa. Términos como copia, transformación, apropiación, acumulación, importación o exportación, entre otros, cobran, entonces, un espesor que cada estudio despliega como operaciones evidentemente no neutras, pero tampoco necesariamente dominadas por una determinación única. La circulación de imágenes y objetos, en cambio, se revela como un proceso no polar entre centro y periferia americana, sino más bien reticular o constelado, con intensidades diversas para cada objeto. Pero, sobre todo, se revela como un gran proceso semiótico, en el que el solo pasaje por diferentes soportes (del cuadro a la litografía, de un semanario europeo a uno americano, del boceto al mapa o los mapas...) y por distintos contextos (de la exposición norteamericana al acervo estadístico argentino, del sistema de correos nórdico al local, de la prensa satírica europea, combatiendo la monarquía, a la porteña, que construye y debate las instituciones liberales republicanas...) lo forma y también lo cambia. Por último, el libro recorre la secreta convicción de que incluso donde resulta inesperado puede descubrirse un circuito alternativo para el arte: también en esas otras formas de consumo que

constituye el coleccionismo desregulado y *amateur* de postales, estampillas y revistas, en el disfrute inopinado de la publicidad o bajo la férula de la enseñanza estatal, un archivo y un acervo de imágenes artísticas van modelando el ojo y la mirada de un público que, en un siglo, creció en número y mutó en sus capacidades para ver y apreciar.

No está nada mal que *Ilustrar e imprimir* se publique en una colección que se quiere a sí misma *Caleidoscópica*. El adjetivo apunta al que probablemente sea su mayor mérito, más allá de sus muy valiosos aportes puntuales sobre cada episodio de la “cultura gráfica” analizado. La cuidada e inteligente articulación de las partes traza, efectivamente, figuras variables, donde lo que no está —porque las fuentes no existen, porque no hay trabajos de base suficientemente certeros, porque la investigación aún está en curso— permite hacer del libro un instrumento proyectual seductor. Bellas y efímeras, porque surgen de los indicios de escritura al mismo tiempo que de la tarea del lector, esas figuras que tocan sus bordes o se superponen (los mapas, el álbum de la exposición de Chicago y la red de las tarjetas postales; los impresos “reformulados” y enriquecidos de Andrea Macaire, la prensa satírica, los carteles publicitarios y las poéticas y límites del protodiseño; pero también y al mismo tiempo, pedagogía de la prensa satírica, de los primeros mapas, de los libros de historia escolares: el lector puede descubrir muchos enlaces más) dejan pensar más allá de cada uno de los trabajos individuales, e invitan a plantearse preguntas sobre un área hasta ahora poco explorada y poco sistematizada de la cultura impresa local.

LA CREACIÓN DEL COSTUMBRISMO. LAS ACUARELAS DE LA
DONACIÓN JUAN CARLOS VERME

Natalia Majluf (editora)

Lima, Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos,
2016

216 pp.

Roberto Amigo

Instituto del Desarrollo Humano (Universidad Nacional General Sarmiento)/
Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires)

En los últimos años, el conocimiento sobre el costumbrismo en Sudamérica ha sido transformado por el impacto que tuvo la aparición de nuevas piezas y por novedosos estudios sobre el género. En esta ocasión, se trata de 94 acuarelas y témperas inéditas, donadas por Juan Carlos Verme al Museo de Arte de Lima (MALI), donde han sido expuestas recientemente. No solo duplica la existencia de este tipo de obras en el fondo del museo, sino que también adquiere mayor relevancia cualitativa, ya que el conjunto incorporado es de datación temprana, de las décadas de 1820 y 1830. Como sostiene Majluf:

fueron años de indagación y tanteo en la construcción del perfil simbólico de Lima, un proceso en el que confluyeron la mirada fascinada de viajeros extranjeros con la perspectiva de artistas locales enfrentados a un momento de grandes cambios y transformaciones sociales.

Es el momento crucial del ingreso a escena de Francisco “Pancho” Fierro, pero aquí no se trata de la asociación inmediata entre su nombre y el género: la investigación ha logrado identificar autorías distintas —aunque aún no es posible afirmar con total certeza sus nombres, ya que no hay documentación externa a las obras— y una variación de asuntos previa a la tipificación comercial.

La adquisición fue en subasta parisina, acorde con su datación, ya que los principales álbumes costumbristas han permanecido en el exterior por la simple razón de su compra en Lima por comerciantes o diplomáticos, estudiosos o simples viajeros, que buscaban esa singularidad entre tradición y exotismo de Lima a los ojos extranjeros del siglo XIX. El estudio de la procedencia, necesario además para confirmar la datación, es el primer nudo a desatar. La indicada en el remate fue la de la colección del general Hippolyte Sebert, pero el conocimiento de su no presencia en el Perú ha llevado a considerar la compra en París de un conjunto excepcional presente en el mercado francés por el fallecimiento de su propietario en 1841. Se trata de las obras reunidas

por Amédée-François Chaumette des Fossés, el primer diplomático francés en el Perú independiente. Su estadía se prolongó por quince años, donde formó una relevante biblioteca y colección de acuarelas y témperas de más de trescientas piezas de la región. El libro editado por el MALI incluye como anexo el listado de las mismas en ocasión de las dos ventas públicas decimonónicas. El breve ensayo de Pascal Riviale sobre Chaumette des Fossés presenta a un sujeto encantador encerrado en sus estudios y desdénando los trabajos diplomáticos. Esta “negligencia” motivó su baja en 1829, sin embargo su interés erudito estimuló su permanencia en Lima hasta 1841. Murió en alta mar, cuando regresaba a su patria, pero previamente había enviado sus pertenencias a París, donde fueron rematadas por sus herederos.

La procedencia es confirmada mediante información otorgada por las propias obras: la datación límite de 1827 y 1838 es coincidente con la estadía de Chaumette des Fossés; la coincidencia de los temas con el listado de las ventas públicas; la inicialización en contadas piezas “C.d.f.”; y principalmente “con la relación estilística y material que puede establecerse con la colección de la Yale University Art Gallery”. Al respecto, Majluf había analizado esta última como el “eslabón perdido” del género, pero esa lectura estaba sujeta a la excepcionalidad. Ahora, con la donación Verme puede comprenderse, con mayor amplitud, el desarrollo inicial del costumbrismo peruano, con un catálogo de más de 140 piezas, entre el MALI y Yale, que permite cotejar y proponer autorías con mayor precisión y construir un universo de mayor complejidad.

En el aspecto material, el libro presenta un estudio de Ximena Bruna dirigido a un público especializado. El mismo confirma técnicamente aquello que el ojo experto ha planteado: la existencia de dos autorías principales, 44 atribuidas a Francisco Javier Cortés; 45 de Pancho Fierro, y las 5 restantes a dos autorías sin identificar. Entre los aportes de Bruna destaca el minucioso estudio de la materialidad del soporte, pero para aquellos que trabajamos desde las superficies pintadas, cobra interés la confirmación de un dibujo preparatorio a grafito bastante acabado, común a las diversas autorías, que permite considerar un modo de producción establecido. Otro aspecto es el análisis de las pérdidas de pintura, en un conjunto de excelente estado de conservación debido a su larga guarda; las mismas se encuentran en las realizadas con varias capas, atribuidas a Cortés, probablemente por haber realizado las aplicaciones sin tiempo suficiente para el secado; aspecto que debe sumarse al pensar las atribuciones, más cuando la célebre soltura de pincelada de “Pancho” Fierro se mitiga en algunas piezas tempranas, aunque sin el oficio meticuloso del ecuatoriano Cortés, dado por la experiencia como ilustrador de botánica.

Uno de los puntos de mayor interés en los textos de Majluf es la superación definitiva de la trampa iconográfica; cuestión derivada de la lectura de los coleccionistas e iconógrafos de la región en la primera mitad del siglo XX, bajo el auge del nacionalismo cultural. El costumbrismo se postulaba desde la relación esencial entre imagen y nación, sin dar cuenta de que se trata de una representación sujeta a convenciones y determinada por el mercado internacional de imágenes. Esta cuestión última es clave en la comprensión del género por Majluf, ha propuesto al comercio de imágenes como discurso visual, sostenido en las formas de producción y de circulación.¹ Para el caso peruano implica desmontar el discurso criollista; mediante develar tanto las fuentes del género como su modalidad internacional, a la par de precisar el lugar ocupado por “Pancho” Fierro en la larga y compleja evolución de la relación entre costumbrismo e identidad.

Sin embargo, no estamos ante una reescritura que confirme simplemente los considerandos previos. El preciso estudio actual de Majluf confronta sus textos —y el de otros colegas— con la especificidad de este nuevo conjunto, y para ello debe superar la descripción de las acuarelas como ilustración histórica, transparentes en su contenido, para pensar los discursos complejos que las atraviesan. Majluf cambia su metodología, si antes consideraba radical no hablar del contenido de las imágenes para evitar la clausura de su interpretación, ahora el análisis preciso de lo representado permite indagar los discursos mayores que sostienen el costumbrismo como género; que coadyuvaron, paradójicamente, a la tipificación de los motivos desde la demanda por la mirada eurocéntrica. Majluf comprende, en primer lugar, las escenas y tipos inéditos que contiene el conjunto donado al museo MALI: “una relación más estrecha y directa con la vida urbana en esos años de transición” entre la sociedad colonial y republicana. Es el momento de constitución del costumbrismo como género independiente, que de sus raíces en la imagen descriptiva de fines del siglo XVIII y en el desarrollo de las colecciones de tipos y trajes, avanza hacia otros discursos de mayor amplitud.

En este sentido, pensar algunas imágenes como tomadas del natural pone en crisis la convencionalidad que define al género posteriormente. En algunos casos, como en la vista de una comitiva oficial, también permite la constitución del género por fuera de la herencia de la colección de tipos y trajes, su raíz principal. En el mismo sentido actúan las dos

1 Natalia Majluf. “Convención y descripción: Francisco Pancho Fierro (1807-1879)”, *Hueso Húmero* 39, Lima, septiembre, 2001, pp. 3-44; *Reproducing Nations: The Costume Book in Asia and Latin America, ca. 1800-1860*. New York, Americas Society, 2006; “Pancho Fierro, entre el mito y la historia”, en Natalia Majluf y Marcus Burke: *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*. Madrid, Ediciones del Viso-The Hispanic Society of America, 2008, pp. 17-50.

acuarelas y témperas sobre papel de proyecto de murales, en donde se entremezclan la imagen religiosa y la sátira de la cultura popular. En particular, en la denominada *Muerte del pecador*, más fácilmente asociada al “costumbrismo” que su par *Escena de postrimerías*, ambas de Francisco “Pancho” Fierro.

En el ensayo de Majluf se suma otro aspecto novedoso (que desplaza el texto del estudio clásico de datación, atribución, procedencia e iconografía) en el análisis del discurso visual –en cruce con los textos literarios– sobre una sociedad femenina –ejemplificada en las tapadas– y afeminada por su debilidad política y de autoridad en la nueva nación republicana. La tapada y el currutaco se presentan como tipos de transición hacia una modernidad definida en términos de masculinidad. Majluf analiza imágenes lésbicas y de maricones –como la de Juan José Cabezudo con su puesto de comida en el portal de Escribanos–, pero también la representación de la violencia. Estas imágenes de disidencia y conflicto desaparecen del repertorio costumbrista, confirma Majluf, por gracia de la depuración comercial en la segunda mitad del siglo XIX, para inventar la Lima arcádica de criollos y afroamericanos, excluidos los indígenas. Es decir, el primer costumbrismo visibiliza aquello que la buena sociedad deberá aplacar, en beneficio de un costumbrismo armado desde imágenes del comercio callejero y la fe religiosa, con el protagonismo de la “tapada” más como tradición que como libertinaje.

Para finalizar, sobresale como imagen “masculina”, fuera de las imágenes de criminalidad, una acuarela atribuida a “Pancho” Fierro, que no es de asunto limeño. Se trata de *Montonero de línea de las Pampas de Buenos Aires, para el lado interior de Córdoba del Tucumán 1820*, datada entre 1832 y 1841. Puede establecerse la relación con la imagen de las montoneras peruanas, activas en el proceso independentista; pero interesa aquí que esta imagen federal nos retorne a la cuestión puesta sobre la mesa por Majluf: el costumbrismo se trata tanto de la representación como del modo de producción y circulación comercial.²

2 ¿Cuál ha sido el modelo de Francisco “Pancho” Fierro para este montonero federal con chiripá, calzoncillo cribado y botas de potro? ¿Tal vez, una obra, que no conocemos, del francés Edmond Lebeaud (1814-1875), llegado a Buenos Aires en 1837?

JORNADAS INTERNACIONALES “ENCRUCIJADAS DEL
SABER HISTÓRICO”

San Martín, pcia. de Buenos Aires

15 al 22 de noviembre de 2016

Andrés Gattinoni

UNSAM / CONICET

Carpent tua poma nepotes

Virgilio, Eclogae, IX, 50

En noviembre de 2016 tuvieron lugar las Jornadas Internacionales “Encrucijadas del saber histórico”, en celebración de la labor de José Emilio Burucúa. Organizadas por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), a través del Programa Lectura Mundi, con el apoyo de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” (BN), la Embajada de Italia y el Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires. Fue una semana intensa de trabajo y homenajes, de la cual se hizo eco la prensa cultural local, y en la que participaron los destacados especialistas Carlo Ginzburg, Giancarlo Nonnoi, Roger Chartier, Fernando Bouza Álvarez y Fernando Devoto.¹ Las actividades, que incluyeron conferencias, paneles temáticos con investigadores locales, un diálogo público entre Burucúa y Ginzburg, y la entrega de un doctorado *honoris causa* a este último, se desarrollaron en el campus Miguelete de la UNSAM, en el edificio Volta, en la sede de TAREA-IIPC y en el auditorio “Jorge Luis Borges” de la BN.

El cronograma se inició la tarde del martes 15 en el Teatro Tornavía de la UNSAM, con la presentación de una obra de títeres basada en el libro *No engañéis más a nadie*, de Bertrand de la Coste, a cargo de alumnos de la Licenciatura en Artes Escénicas del Instituto de Artes Mauricio Kagel.² A continuación, Carlos Ruta, rector de la UNSAM,

1 Los suplementos culturales de los principales diarios aprovecharon la ocasión para entrevistar a Ginzburg y Chartier. Véanse: Alejandra Varela. “Lectura y escritura en el cambio de época”, entrevista a Roger Chartier, *Revista Ñ*, 22 de noviembre de 2016; Federico Kukso. “Carlo Ginzburg, tras las huellas de los olvidados de la historia”, entrevista a Carlo Ginzburg, Suplemento Ideas, *La Nación*, 27 de noviembre de 2016; Ana Prieto. “Carlo Ginzburg y las huellas de la microhistoria”, entrevista a Carlo Ginzburg, 29 de noviembre de 2016; Alberto Manguel. “La asociación de ideas como técnica”, *Revista Ñ*, 29 de noviembre de 2016; Fernando Bogado. “Dos hombres y un libro interminable”, entrevista a Roger Chartier y Carlo Ginzburg, *Página/12*, 24 de diciembre de 2016.

2 El libro, hallado en la Biblioteca Furt, fue traducido y editado por Burucúa: Bertrand de la Coste. *No engañéis más a nadie, o continuación del despertador de los pretendidos sabios matemáticos de la Academia Real de París: donde los curiosos encontrarán de qué divertirse e instruirse*, Estudio introductorio, traducción y notas por José Emilio Burucúa. San Martín, UNSAM EDITA, 2010.

dedicó unas palabras de elogio y gratitud hacia Burucúa, quien “ha representado a ese amigo que nos ayuda a pensar y actuar y que, con su bonhomía, va siempre generando lazos de amistad”. Luego, fue el turno del homenajeado, quien agradeció a las autoridades de la UNSAM, a los conferencistas invitados y a todos los disertantes por participar de lo que definió como un “acompañamiento para pasar el mal trago de la despedida de un trabajo que realicé durante 47 años”.

El miércoles a la mañana, Carlo Ginzburg inauguró la jornada académica con una conferencia sobre una intersección fundamental entre su trayectoria intelectual y la de Burucúa: Aby Warburg y la noción de *Pathosformel*. El historiador turinés rastreó los antecedentes de la idea de que las fórmulas patéticas son ambivalentes y pueden –mediante una “inversión energética”– representar emociones opuestas. Entre aquellos precedentes, se destaca la observación de sir Joshua Reynolds, de que los extremos de la misma pasión pueden ser expresados con el mismo gesto, la cual Warburg debió conocer leyendo *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872), de Charles Darwin. En un estudio de largo plazo, Ginzburg vinculó estas ideas con el desarrollo de la fisiognomía en el siglo XVII y el lugar de la ambivalencia en lo sublime para Edmund Burke.

Luego de la conferencia comenzó el ciclo de paneles en los cuales colegas y discípulos de Burucúa expusieron ponencias en torno a núcleos esenciales de su obra. El primero, dedicado a la historia del arte, contó con la participación de Ricardo Ibarlucía (UNSAM/CIF), Laura Malosetti Costa (UNSAM/CONICET), Lía Munilla Lacasa (UdeSA), Marta Penhos (UBA/UNSAM), Gabriela Siracusano (UNTREF/CONICET) y Sandra Szir (UBA/UNSAM). Sus ponencias, que abarcaron temas tan diversos como las influencias intelectuales de Walter Benjamin, los viajes de estudio de artistas plásticos latinoamericanos a Florencia o el análisis de los materiales empleados por Francisco Tito Yupanqui en su imagen de la Virgen de Copacabana, fueron una primera muestra del amplio espectro de las investigaciones a las que Burucúa contribuyó o estimuló.

La sesión de la tarde estuvo dedicada a los viajes reales e imaginarios, y comenzó con una conferencia de Giancarlo Nonnoi titulada “L’ultima Tule. Una esplorazione italo-argentina nella Tierra del Fuego”. El profesor de la Università degli Studi di Cagliari se ocupó de la expedición científica integrada por Giacomo Bove, Domenico Lovisato, Carlo Luigi Spegazzini y Luis Piedrabuena que, entre 1881 y 1882, recorrió la costa atlántica hasta el canal de Beagle. Además de relatar los logros de la misión, Nonnoi dio cuenta del entramado complejo de relaciones entre científicos y marineros italianos y argentinos que la integraron, y enfatizó especialmente la trayectoria de Lovisato, el geólogo que había

luchado con Garibaldi, que luego de su viaje patagónico recaló como profesor en Cagliari.

El tema de las expediciones científicas fue retomado también en el panel sobre Europa y otros mundos, con la ponencia de Marcelo Figueroa (UNT/ISES/CONICET) acerca de los modos de estudiar el viaje de Alejandro Malaspina. Luego, Andrés Freijomil (UNGS), María Juliana Gandini (UBA) y Malena López Palmero (UBA/UNSAM/CONICET) abordaron distintos aspectos de la producción bibliográfica que acompañó la expansión ultramarina (la poética, la traducción y la representación visual). A su turno, Ana Hosne (UNSAM/IEA París), *aggiornando* una vieja preocupación warburguiana, se preguntó por la posibilidad de hacer una historia global de la melancolía analizando los espacios misionales y, aunque no encontró diálogos con conceptos equivalentes de otras culturas, destacó la frecuente caracterización de los líderes jesuitas como atrabiliarios. Para cerrar la mesa, Carolina Martínez (UBA/UNSAM/CONICET) trajo nuevamente a colación a la mítica Tule en un estudio sobre las representaciones cartográficas del Polo Norte en una utopía de principios del siglo XVIII.

Al día siguiente, el programa comenzó con una conferencia de Roger Chartier sobre la traducción: una práctica a la cual –como recordó– Burucúa le dedicó mucho tiempo, pues la considera una experiencia formidable para la historiografía. Con el título “Traducir lo intraducible. Castiglione y Gracián”, Chartier abordó la relevancia historiográfica de estudiar la traducción, y por otro lado, el problema de lo intraducible deteniéndose en algunos casos particulares, como el uso del término *sprezzatura* por Baltasar Castiglione en *Il Cortegiano* y el cambio de título que sufrió el *Oráculo manual y arte de prudencia*, de Baltasar Gracián, que en la versión francesa de Amelot de la Houssaie se convirtió en *L’homme de cour*.

El tercer panel expuso la fertilidad de las contribuciones de Burucúa a la historia moderna europea. Juan Pablo Bubello (UBA) y Juan Vallejos (UNSAM/CONICET) dieron cuenta de la relevancia de las categorías warburguianas que aquel introdujo en la academia local para el estudio del esoterismo y la danza, respectivamente. Marta Madero (UBA/UNGS) abordó un aspecto de la historia del libro al tratar la distinción del jurista François Hotman entre la dimensión material e intelectual del texto. Por su parte, Santiago Peña (UBA/Université de Paris IV-Sorbonne/CONICET) conectó el estudio de Burucúa sobre las lecturas políticas del mito de Ulises en la época de los Valois con la historia trágica de tres humanistas protestantes franceses. Por último, Silvina Vidal (UNSAM/CONICET) analizó cómo la recontextualización de preceptivas históricas en el *Artis historicae Penus* (1579), una antología de inspiración ramista compilada por Johannes Wolf y Pietro Perna, supuso una

defensa de la práctica historiográfica frente al avance del escepticismo en el Renacimiento tardío.

Por la tarde, Fernando Bouza Álvarez dictó la conferencia “Cuerpo de libro, vida del texto. Fisiología de la escritura en la alta modernidad ibérica”, en la que trazó un recorrido “a la manera de Burucúa” por las metáforas organicistas que equipararon los libros con cuerpos y a las personas con libros. En un *tour de force* de erudición, el catedrático de la Universidad Complutense de Madrid atravesó los tópicos del libro como hombre (compuesto por miembros, hijo de su autor, desarrollado a partir del embrión manuscrito y disfrazado por su traductor), de los manuscritos sin borrones de Teresa de Jesús, de la incapacidad de leer las obras desmembradas, el tema humanista de la lectura como alimentación, el más antiguo de la tinta como sangre, hasta arribar al del manuscrito interior que es descubierto y volcado hacia afuera por el escritor.

A su término, Martín Ciordia (UBA/CONICET) inauguró el último panel, sobre historia y letras, dedicado por entero a temas renacentistas: la Fortuna en Poggio Bracciolini, los tapices de Vermeyen sobre la campaña de Túnez de Carlos V (Karina Galperín, UTDT), los términos indefinidos en el *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Mariana Lorenzatti, UBA), la comedia *El empresario*, de Gian Lorenzo Bernini (Nora Sforza, UBA/ISP “Joaquín V. González”) y el saber y la risa en León Battista Alberti (Mariana Sverlij, UBA/CONICET).

La conferencia de cierre, a cargo de Fernando Devoto, llevó por título “La historia, la memoria, la anticuaría. Conjeturas extravagantes en torno a la historiografía en las últimas décadas”. Tomando distancia de diagnósticos recientes como los de Serge Gruzinski, Patrick Boucheron, Jo Guldi y David Armitage, sobre el estado actual de la historiografía,³ Devoto abordó la relación siempre tensa de los historiadores con otros actores que se ocupan del pasado: los memorialistas y los anticuarios. Abrevando en una serie de textos de Arnaldo Momigliano sobre la anticuaría —especialmente en un artículo célebre publicado en la revista del Instituto Warburg en 1950—⁴ sugirió la necesidad de combinar una recuperación de las prácticas filológicas y anticuarías con una reflexión sobre las condiciones de posibilidad del conocimiento histórico.

Luego de finalizadas las jornadas propiamente dichas, los especialistas invitados participaron de otras actividades que convocaron a públicos más

3 Respectivamente Serge Gruzinski. *L'Histoire, pour quoi faire?* Fayard, Paris, 2015; Patrick Boucheron, “Ce que peut l'histoire”, lección inaugural, *Collège de France*, 17 de diciembre de 2015 y Jo Guldi y David Armitage. *The History Manifesto*. Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

4 Arnaldo Momigliano. “Ancient History and the Antiquarian”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 13, Nº 3/4, 1950, pp. 285-315.

amplios. El viernes, en la sede de la UNSAM del edificio Volta, Giancarlo Nonnoi dictó una conferencia titulada “A continued discourse. Ephraim Chambers e l’enciclopedismo prima dell’*Encyclopédie*”. Por su parte, Roger Chartier ofreció dos presentaciones en el marco de la exposición *1616. Shakespeare/Cervantes* de la BN: “Shakespeare y Cervantes. Encuentros soñados, encuentros textuales”, el sábado, y “Geografía cervantina. Obras, libros, mapas”, el lunes. Ese mismo día más temprano, Fernando Bouza Álvarez había expuesto “En la red de ver’. Estrategias visuales en el Siglo de Oro ibérico entre palabras e imágenes”, en la sede del instituto TAREA-IIPC.

No obstante, el evento que convocó al público más amplio fue el diálogo abierto que sostuvieron José Emilio Burucúa y Carlo Ginzburg en la BN. Su conversación discursó por el modo en que Internet impactó en sus prácticas y reflexiones historiográficas, por la secularización y el recrudescimiento de las reacciones violentas en su contra, y culminó con sus apreciaciones acerca del papel desempeñado por el papa Francisco en el escenario político y religioso internacional. En la ronda de preguntas, Ginzburg se explayó sobre el avance de las nuevas tecnologías en el ámbito privado, sobre sus discrepancias con Franco Moretti respecto del método de la lectura distante –cuyos resultados Burucúa elogió–, y sobre su discusión con Roger Chartier acerca de la dicotomía entre el estatus del texto y el de la imagen en las sociedades occidentales.

El ciclo de actividades culminó el martes 22 con la entrega del título de doctor *honoris causa* de la UNSAM a Carlo Ginzburg. El acto comenzó con un discurso del rector Carlos Ruta, siguió con la *laudatio*, a cargo de Nicolás Kwiatkowski, y finalizó con la *lectio magistralis* de Ginzburg titulada “*Los benandanti*: cincuenta años después”. Con un tono autobiográfico, su exposición exploró los motivos personales e historiográficos que lo llevaron a estudiar la caza de brujas desde el punto de vista de sus víctimas y, aplicando sus métodos de indagación a sí mismo, destacó algunas influencias sobre las que no era consciente cuando escribió su libro de 1966.

Las Jornadas Internacionales “Encrucijadas del saber histórico” fueron un testimonio de la fertilidad de la labor intelectual de José Emilio Burucúa. En las múltiples manifestaciones de afecto y agradecimiento que se sucedieron durante esa semana, hubo una recurrente mención a la generosidad del profesor, no solo para enseñar y aconsejar, sino también para abrirles puertas a los investigadores que formó. El evento fue una renovación de ese voto de generosidad pues, para celebrar la trayectoria del maestro, reunió a un grupo excepcional de especialistas locales e internacionales, y fue una oportunidad para el diálogo y el aprendizaje de todos los participantes. Parafraseando a Virgilio: las próximas generaciones recogerán el fruto.

26° CONGRESO BIENAL DEL INSTITUTO INTERNACIONAL
PARA LA CONSERVACIÓN DE LAS OBRAS HISTÓRICAS
Y ARTÍSTICAS

Salvando el ahora: cruzando los límites para conservar obras contemporáneas
12 al 16 de septiembre de 2016
Los Ángeles, California (Estados Unidos)

Noemí Mastrangelo

IIPC-TAREA

En la ciudad de Los Ángeles, California (Estados Unidos), se celebró el 26° Congreso Bienal del Instituto Internacional para la Conservación de las Obras Históricas y Artísticas (IIC), *Salvando el ahora: Cruzando los límites para conservar obras contemporáneas*, que se llevó a cabo entre el 12 y el 16 de septiembre de 2016. Allí se expusieron diferentes temas, tales como la conservación de obras de arte contemporáneo y la importancia y complejidad que poseen, y así se pudo asistir a diferentes diálogos técnicos y filosóficos que, por lo general, concluían con la exposición de la toma de decisiones en las que había que considerar, entre otras cosas, el código de ética profesional del conservador.

La diversidad de casos mostró cuestiones difíciles, como el mercado del arte en la actualidad, el interés y la participación del público en general, factores políticos que influyen en la obra de arte pública y los nuevos desarrollos tecnológicos que propician una mejor investigación y una conservación de obras realizadas con materiales, muchas veces, fuera de lo común.

En el congreso confluyeron profesionales de distintas disciplinas y especialidades, de diferentes partes del mundo: conservadores, curadores, personal de museos, galeristas, estudiantes, investigadores y profesores, que pudieron conversar en diferentes ámbitos.

Las visitas al Museum of Contemporary Art (Los Ángeles), a Luz Urbana Broad en Los Angeles County Museum of Art, al Getty Center, al Museo de Arte de Marciano –que abrirá próximamente– y al «Siglo de murales en el centro de Los Ángeles» propiciaron grandes entornos y encuentros que fomentaron contactos entre los asistentes, con resultados extraordinarios.

La introducción del evento estuvo a cargo de Carol Mancusi-Ungaro, quien dio una conferencia titulada *La falsificación del tiempo* en la entrega del premio Forbes; allí hizo mención a las innovaciones materiales, las diferentes técnicas y los modos de elaboración de las obras de arte contemporáneo y, por lo tanto, a las problemáticas a las que se enfrenta un conservador de estas obras. Hubo diferentes preguntas e intervenciones

que permitieron observar que el conservador de obras de arte contemporáneo tiene la necesidad de realizar una adaptación y renovación de las técnicas tradicionales de conservación, ajustándolas a las singularidades de este tipo de obras. Por este motivo, se encontró y estableció como un tema común, a lo largo del congreso, el cambio en el modo de ejercer la profesión. Se mencionó también el nuevo programa de investigación *New Approaches in the Conservation of Contemporary Art* (NACCA).

Diferentes intervenciones fueron escuchadas y resultaron útiles para todos los profesionales presentes.

Resultó agradable escuchar a Robin Clark y Michel Barger debatir sobre la iniciativa del artista en el Museo de Arte Moderno de San Francisco (SFMoMA, por sus siglas en inglés), que introdujo los impresionantes avances en dicho museo. En el nuevo edificio, han incorporado un Aula de Colecciones, un espacio transparente y multipropósito para el estudio de la conservación, que fomenta el diálogo entre el museo, el público, el artista y los investigadores. Una galería de maqueta en el Centro de Colección también ofrece la oportunidad de investigar y acceder a obras de arte y prototipos que no están expuestos en los museos.

Otro museo que compartió sus puntos de vista sobre el acercamiento a obras de arte contemporáneo fue el Museo Metropolitano de Arte. Comunicaron el enfoque de la conservación de los materiales fotográficos contemporáneos, las políticas de adquisición y la documentación. Sus técnicas de formato y acabado presentaron narrativas innovadoras que añaden dificultades al intentar tratamientos de conservación prácticos. Dentro de este marco, el Museo Metropolitano de Arte desarrolla su política de adquisición: recibir un segundo ejemplar de las impresiones como posible pieza de sustitución, pensado esto como herramienta de conservación.

Un estudio de caso, presentado por J. Luca Ackerman, Peter Mustardo, Hanako Murata y Tatiana Cole, titulado “Cindy Sherman: Un juego de sí mismos/Un enfoque colaborativo de la conservación”, ejemplificó un proyecto en el que se trataron diversos temas como la reproducción, la sustitución del original y el uso de la obra. Ackerman destacó las complejidades técnicas en la reproducción de medios fotográficos tradicionales debido a la obsolescencia de los materiales, a los dilemas éticos y filosóficos que rodean estos enfoques y a los enfrentamientos con el bien establecido Código de conducta y normas de práctica en el campo de la conservación. ¿Qué nivel de reproducción es aceptable? preguntó Luca.

Otros factores relevantes en la decisión final de reproducción como tratamiento de conservación surgieron durante las preguntas y respuestas. ¿Qué impacto real tiene el mercado del arte en los enfoques de conservación? ¿Cómo influye el valor económico de las obras de arte

en el proceso de toma de decisiones? El público se identificó con estas preguntas, que todavía resisten las respuestas en los tiempos evolutivos de nuestra profesión.

Presentaciones sobre la conservación de la arquitectura contemporánea, el diseño y la planificación urbana se introdujeron con estudios como “Preservar la forma abierta: La casa Oskar y Zofia Hansen en Szumin: Entre la arquitectura y el arte contemporáneo”, de Agnieszka Wielocha, del NACCA.

Los tratamientos intervencionistas también fueron representados en diferentes exposiciones. Fue de gran interés la ponencia “Pruebas de los límites: El desarrollo teórico y la realidad práctica de un descolorido Morris Louis”, de Samantha Skelton, del NACCA.

Salvando el ahora: Cruzando límites para conservar obras de arte contemporáneo mostró cambios en los paradigmas tradicionales de conservación planteando nuevos enfoques, nacidos de experiencias prácticas para una atención adecuada.

En definitiva, los conservadores de arte contemporáneo se ven obligados a salir de su zona de confort, desarrollar nuevos enfoques, ampliar el número de participantes involucrados en las discusiones y expandir la investigación de conservación a nuevas áreas. Maravillosamente, el crecimiento y la colaboración entre colegas están mostrando resultados sobresalientes.

El encuentro logró reunir a diferentes conservadores de Latinoamérica, y reforzó un vínculo profesional destacable y estimulador de posibles encuentros futuros.

SEMINARIO DE GESTIÓN DE ARCHIVOS DIGITALES E HÍBRIDOS

Barracas, Ciudad Autónoma de Buenos Aires
24 al 28 de octubre de 2016

Melina Cavalo

Centro ESPIGAS, IIPC/TAREA UNSAM

Entre el 24 y el 28 de octubre de 2016, en la sede TAREA-Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC), perteneciente a la Universidad de San Martín (UNSAM), se desarrolló el seminario interno de Gestión de archivos digitales e híbridos a cargo de Ph.D. María Esteva, con la contribución de Ramiro Uvia. El objetivo principal era entrenar a 12 profesionales archiveros, bibliotecarios, informáticos, curadores y conservadores de la UNSAM, en el procesamiento de archivos nacidos digitales, e híbridos, es decir, aquellos que contienen materiales físicos y digitales o digitalizados, estos últimos entendidos como la representación de una imagen analógica en códigos binarios, de modo que pueda ser procesada y reproducida por un medio electrónico. El procesamiento archivístico digital es definido como el proceso de análisis, ordenamiento, descripción, preservación y distribución pública de los registros de archivo en un entorno electrónico.

El seminario se desarrolló con una modalidad mixta, al presentarse conceptos teóricos y realizarse aplicaciones y demostraciones prácticas con el *software* de descripción archivística ICA-Atom y el repositorio digital DSpace. Los casos de estudio fueron las colecciones Pío Collivadino y Ricardo Carpani; ambas son de archivos de artistas que incluyen material que abarca tanto su función pública como privada. Las actividades se llevaron a cabo en grupos multidisciplinarios, los cuales trabajaron en los distintos pasos que constituyen un flujo de trabajo (*workflow*) en el procesamiento de archivos híbridos. Este proceso engloba desde el momento del análisis y preparación de los archivos para su digitalización, la digitalización, la captura de metadatos técnicos, el ordenamiento y mapeo entre materiales físicos y digitales, la descripción del archivo y, finalmente, su presentación y preservación por medio de un repositorio digital. Las introducciones teóricas permitieron definir y asentar conceptos archivísticos fundamentales, al igual que conceptos relacionados con la evaluación de *softwares*, y la gestión, preservación y curaduría digital, haciendo particular hincapié en la importancia de estos dos últimos para evitar los problemas de daños a futuro y obsolescencia de los formatos digitales, y así garantizar la permanencia y accesibilidad de los archivos a largo plazo.

Los pilares del ordenamiento archivístico son la descripción y el arreglo de los registros. La primera presenta la gran complejidad de comprender el contexto de producción del material constituyente y el desarrollo del análisis funcional del mismo. El arreglo, debido al valor evidencial de los registros de archivo, debe responder a este contexto para ser una representación lo más fidedigna posible de la actividad desarrollada por la entidad o persona creadora. Por lo tanto, la objetividad al momento de la descripción y el arreglo son fundamentales en la gestión de todo tipo de archivos, para evitar la mediación tendenciosa, visual e intelectual entre el usuario y los registros, de modo de no afectar la percepción y luego la interpretación de los mismos. En el caso de tratarse de archivos digitales e híbridos, es necesario mantener una estructura de presentación, representación y navegabilidad del *software*, que disminuya la subjetividad en la mayor medida posible. En el seminario se expusieron criterios respecto a estructura, diseño, licencias, herramientas y componentes, a tener en cuenta al momento de la elección y evaluación de un *software* archivístico y repositorio digital, en virtud de los recursos humanos, materiales, tecnológicos y económicos disponibles para los proyectos de archivo de cada institución.

La preservación digital cobra gran importancia hoy en día, frente a los riesgos que supone la *Digital Dark Age*, o *pérdida de la memoria colectiva*, concepto emergente en la década de 1990 respecto a los múltiples y veloces cambios en las formas de representación digital. La obsolescencia o falla de los formatos digitales, a diferencia del registro físico, supone la pérdida total de la información contenida en los mismos. La reproducción, gestión y preservación digital incluye las políticas, estrategias y actividades para permitir la conservación íntegra de los registros originales y, al mismo tiempo, garantizar y facilitar el acceso digital y la visibilidad para múltiples usuarios en simultáneo, en cualquier franja horaria, independientemente de su localización geográfica. La arquitectura de un plan de conservación digital de archivos híbridos comienza con la elección de los parámetros de digitalización, el formato y resolución de almacenamiento y los niveles de descripción. También incluye el almacenamiento y las consideraciones de preservación sobre los archivos, la generación de múltiples copias con posibilidad de replicación geográfica dispersa y el mantenimiento en servidores locales o en línea. El modelo Sistema de Información de Archivos Abiertos (OAIS) representa el ciclo de gestión para preservación y acceso de archivos digitales e híbridos. A través del *software* Archivemática, se realizó una demostración de este modelo que permite la administración de los metadatos de preservación (PREMIS) sobre un paquete de recursos ingesta (*Submission Information Package*, SIP). El procesamiento

del mismo da como resultado un paquete de almacenamiento protegido denominado *Archival Information Package* (AIP), que incluye todos los componentes de preservación digital en la más alta calidad, y otro de difusión denominado *Dissemination Information Package* (DIP), en calidad más baja, para acceso a los usuarios. Cada uno de los paquetes cuenta con características técnicas particulares que facilitan su función y la preservación de la información contenida.

En el seminario se resaltó la importancia de asegurar la autenticidad de los registros y su calidad, para garantizar la integridad y consolidación del archivo. Se presentaron programas que permiten el cálculo del *checksum*, y criterios de evaluación de la sustentabilidad de diferentes formatos y lectura de la información de representación. También se abordó la problemática de la representación digital de los registros, la cual debe tener en cuenta las características estructurales, formatos, cantidad y proveniencia de los archivos originales, los objetivos del mismo en relación al usuario y la temática, los modelos de metadatos para representarlos, la gestión y preservación digital, los criterios de acceso y los costos que implica el proceso completo, desde la recepción, arreglo y descripción del archivo hasta la difusión y acceso. Se realizó el mapeo de los metadatos de representación por medio del empleo de esquemas estandarizados. Estos metadatos integrados se agrupan en diferentes tipos:

- ▶ descripción: describen e identifican la información contenida en un registro;
- ▶ técnicos: incluyen características estructurales del documento digital;
- ▶ de preservación: son aquellos sobre particularidades del registro en relación al momento de su creación;
- ▶ administración; y
- ▶ relación: con los objetos analógicos y entre objetos digitales, por ejemplo, copias.

A través de la normalización en la codificación de los metadatos por medio de un estándar de codificación y transmisión de metadatos (*Metadata Encoding and Transmission Standard*, METS) se facilita el trabajo cooperativo con otras instituciones, el intercambio de registros, la mayor navegabilidad, y las posibles migraciones futuras hacia otros sistemas.

Otros temas tratados que merecen consideración especial son los de las licencias, políticas del repositorio y la privacidad. Se abordó la problemática de los derechos de autor, reproducción y acceso respecto a los contenidos de los archivos y su difusión y *marketing* por medio de un repositorio digital, como así también la gestión de un Identificador

Único Permanente (DOI), que establece un URL único, estable y permanente para un registro, serie, sub-serie, y/o archivo completo. La implementación práctica implicó el análisis de las colecciones trabajadas en los casos de estudio, la elección de licencias según material y tipo de autor a través de *Creative Commons* y la gestión de un DOI para las colecciones en general. Además, se redactaron las políticas institucionales en las que se deben asentar, de manera concisa, la misión, función y estructura del repositorio y la gestión archivística digital que le otorgan coherencia y cohesión.

Durante el cuarto día de jornada se dictó el seminario “Preservación de registros digitales: Fundamentos e implementación”, en el marco de los seminarios sobre problemas de historia del arte, conservación y restauración realizados por TAREA-IIPC a lo largo del ciclo lectivo, que estuvo abierto a alumnos de las carreras dictadas por TAREA-IIPC y al público general. Allí se realizó una introducción teórica a la problemática de la preservación y curaduría digital, y se destacó la importancia de tomar conciencia respecto de las mismas. Además, se presentaron dos casos específicos de gestión y conservación electrónica de archivos: la colección de videos del Museo de Arte Blanton (Universidad de Texas, Austin) y el Archivo Institucional de la Fundación Antorchas (Buenos Aires, Argentina).

El último día, cada grupo realizó, con base en los criterios expuestos y probados a lo largo del seminario, la comparación y evaluación de los *softwares* presentados y la consecuente elección de uno de ellos, con los complementos y herramientas agregados considerados de valor para la gestión de la descripción, arreglo, preservación y difusión digital de las colecciones tomadas como caso de estudio. Para finalizar, se realizó una breve introducción al concepto de *datos abiertos enlazados* (*Linked Open Data*), y al nuevo modelo de estructuración de datos que permite la interrelación de los mismos, basado en tecnologías como RDF, HTTP y URI, y que se expande hacia la *web semántica*.

Más allá de la importancia de la preservación y curaduría digital, no se debe olvidar la importancia de preservar los registros materiales físicos. El hecho de digitalizar y gestionar y conservar los registros digitales es solo un paralelo a la conservación de los originales. En simultáneo con la tarea informática, debe desarrollarse un plan de preservación material que permita, llegado el caso, la consulta del archivo original como evidencia contemporánea a su creador, ya sea una persona o una entidad. En el caso de los archivos de artistas –lo que compete principalmente a TAREA-IIPC–, estos registros permitirán comprender mejor su obra y obtener un panorama de su contexto de producción, incluso en la materialidad constituyente de los registros de archivo.

Los archivos han ocupado un lugar destacado en la tarea de archivistas, historiadores, investigadores, conservadores y restauradores, debido al gran valor documental e histórico que poseen los materiales que los componen, en cuanto registro concreto y material de la lectura de una realidad en un contexto social y cultural. La preservación de los registros archivísticos ha sido clave para permitir el acceso a los mismos y a la progresiva investigación. Con el advenimiento de las tecnologías, conservación y accesibilidad se integraron y se hicieron más sencillas permitiendo preservar los materiales originales y difundirlos, al mismo tiempo, a un mayor número de usuarios. Sin embargo, la velocidad de cambio en el universo digital produce incertidumbres e inconsistencias tanto en la conservación como en la accesibilidad. Es por ello que es necesario hacer hincapié, especialmente hoy en día, en la toma de conciencia sobre la importancia de la gestión y preservación digital, principalmente capacitando a los profesionales encargados del procesamiento técnico y la descripción de los materiales de archivo digitales e híbridos, como así también a los usuarios. La falta de un trozo de papel anula la lectura de ese fragmento, la ruptura de un bit es la pérdida de una imagen completa; lo digital, si es conservado, es más imperecedero que lo material. La preservación digital permitirá a las generaciones presentes y futuras acceder al gran arca de registros que componen la memoria universal.

PROGETTO TOSCANA FIRENZE 2016

*L'alluvione, le alluvioni. 50° anniversario dell'alluvione di Firenze
Firenze-Toscana*

María Ángela Silvetti

UNSAM-UBA

A 50 años de la inundación de Florencia y Venecia de 1966, en la región de Toscana se lanza el Progetto Toscana Firenze 2016, que tiene como objetivo

la colección de materiales, actividades de investigación, proyectos de intervención, iniciativas empresariales y eventos que ayuden a comprender la experiencia de la inundación del año '66 a fin de obtener resultados concretos que colaboren con la prevención de futuros eventos calamitosos, mejorar las prácticas para la protección de las personas y el patrimonio cultural, económico y ambiental.¹

El 3 de noviembre de 1966, llovía en la ciudad de Florencia. La abrupta e ininterrumpida lluvia logró alcanzar la cantidad de agua que llueve en un año, lo cual alimentó la crecida igualmente descontrolada del río Arno. El agua del río llegó a un metro y medio en algunos lugares y hasta seis metros de altura en otros, –los niveles más altos registrados desde el siglo XI, desde que se documentara su crecida– provocando olas que impactaron agresivamente en los edificios, que a su vez arrastraba lodo y *fuel oil* (varios artículos de la época dan cuenta del fuerte olor acre del mazut o *fuel oil* de los autos y calderas de calefacción central que ingresó en las casas y locales comerciales) que se depositó e impregnó todo aquello que encontró a su paso.

Además de los daños sociales producidos por la inundación, que alcanzó hogares, comercios y afectó la salud de las personas, el agua y sus residuos afectaron también los bienes culturales reunidos en Florencia. Entre ellos cabe mencionar como casos emblemáticos el de la Santa Cruz de Cimabúe y el de la Biblioteca Nacional de Florencia –en enero del siguiente año, la famosa publicación *El Correo de la UNESCO* dedicó todo un número a la inundación de Florencia y Venecia y en un artículo llamado “Trágico censo” (1967, p. 15) dio cuenta de las instituciones y de los bienes culturales afectados por la inundación–. La cantidad y complejidad de bienes culturales dañados y la necesidad de salvarlos trascendió los límites de Italia, lo cual motivó un recordado llamado expresado por René Maheu, director general de la UNESCO, por esos días, publicado el 2 de diciembre de 1966, que inauguró así una campaña

¹ <http://toscana.firenze2016.it>.

internacional para la conservación y restauración de Venecia y Florencia, que requirió, convocó y reunió muchas manos expertas y voluntarias para lograr tal empresa.

Entre los expertos, Harold Plenderleith, quien se encontraba en ese momento en Florencia, en su función de director del entonces Centro Internacional de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales, fue partícipe activo de la etapa de respuesta a los efectos de la inundación. En su artículo “Un Hospital de Cuadros” publicado por el *Correo de la UNESCO*, relata las acciones de primeros auxilios aplicados a las obras pictóricas y la experiencia de nuevas técnicas derivadas de ese primer momento de intervención, la necesidad de papeles japoneses y resinas acrílicas a las que se acudió para la estabilización de las mismas, como así también sobre la transformación de la *Limonaia*, espacio dedicado originalmente a la colección de limoneros del Palacio Pitti, que devino en hospital de pinturas sobre tabla y tela. Por otra parte, en relación con los libros y documentos, trabajó bajo la dirección del experto Emanuelle Casamassima, en la Biblioteca Nacional de Florencia. El entonces director de la Biblioteca puso en marcha un laboratorio de restauración de libros, que de igual manera proporcionó nuevas técnicas de abordaje para la restauración de libros antiguos. Sin duda, una experiencia que tuvo el valor, tal lo dijera Plenderleith, “como prueba de buena voluntad entre los hombres de nuestro tiempo” y también “esta obra tiene [tuvo] profundas implicaciones en lo que respecta a los intercambios de orden técnico y el refinamiento de los sistemas hasta ahora [entonces] empleados”.

Cincuenta años después, el Progetto Firenze 2016: “L’alluvione, le alluvioni”, liderado por los copresidentes, Dario Nadella y Enrico Rossi, el vicepresidente Mario Primicerio y el secretario Giorgio Valentino Federici, y con el patrocinio de la Università degli Studi Firenze, Consiglio Nazionale delle Ricerche y UNESCO-Italia –y el apoyo de Sensi Contemporanei, Agenzia per la Coesione Territoriale; Direzione Generale Cinema, Regione Toscana, Comune di Firenze, Fondazione Sistema Toscana–, reúne el esfuerzo programático de una región para reconstruir la memoria de lo pasado y el saber, por medio de la investigación, la documentación y la difusión para la protección social, económica y cultural de la región. Se proyecta una labor sostenida de tres años –o más– a través del trabajo de nueve áreas, que contempla la participación activa tanto de la Universidad, como de organizaciones estatales y no gubernamentales y la ciudadanía. En adelante, se describen resumidamente y fielmente los objetivos y actividades de las distintas áreas del programa según la difusión oficial.

El Comité de Coordinación, liderado por la *Università degli Studi di Firenze*, tiene como objetivo coordinar las actividades de las 61

instituciones miembros y las 29 instituciones adherentes, que en su autonomía consideran presentar en los próximos años en relación con el aniversario de la inundación, a fin de facilitar la comunicación y gestión de las mismas

El Comité Técnico Científico (*International Technical Scientific Committee* o ITSC) tiene por objetivo analizar y valorizar el estado de las medidas adoptadas y planificadas, para reducir la vulnerabilidad de la ciudad de Florencia frente a las inundaciones. El equipo internacional está conformado por Gerry Galloway, presidente de la University of Maryland (EE. UU.); Gunter Bloschl, miembro de la Vienna University of Technology (Austria); el argentino Marcelo García, miembro de la University of Illinois at Urbana (EE. UU.); Alberto Montanari, miembro de la Università degli Studi di Bologna (Italia); Giovanni Seminara, miembro de la Accademia Nazionale dei Lincei; y Luca Solari, secretario de la Università degli Studi di Firenze. Los resultados de este grupo fueron un encuentro y tres informes, de los cuales el último es el “Final Report of the International Technical and Scientific Committee of Florence 2016 on the Protection of Florence from Flooding”.

El área Sistema Nacional de Protección Civil, en los diferentes niveles (nacional, regional y local) y con todos sus componentes y estructuras operativas, es el organismo que brinda la respuesta más eficaz para hacer frente a las muchas situaciones de emergencia que afectan a Italia y también para contribuir cotidianamente con la reducción del riesgo en el territorio, a través de las actividades de predicción y prevención. El sistema de protección civil italiano ha evolucionado desde 1966, y se encuentra a la vanguardia. Este nivel trabaja en estrecha coordinación con todos los demás, a fin de producir interés y compartir experiencia en temas de seguridad del patrimonio cultural y la difusión de la cultura de la prevención y la promoción de una política integral de resiliencia de las comunidades, en particular con la planificación de la emergencia y las actividades de comunicación y sensibilización de toda la población.

El área Sociedad e Internacional comprende las instituciones de la ciudadanía, civiles, religiosas, educativas y el voluntariado. Hasta ahora se ha trabajado en la reconstrucción de la memoria colectiva a partir de las experiencias de las personas, la comprensión de la dinámica social detrás de la resiliencia de las comunidades y la protección de las personas y el análisis de los procesos de comunicación a nivel nacional e internacional relacionados con el riesgo y la sostenibilidad.

Entre las actividades de esta área está el proyecto dedicado al relevamiento de los nombres y experiencias de los *Angeli del Fango*. Estos ángeles fueron los voluntarios que rescataron del lodo los bienes culturales, y aún continúa abierta la página de acceso a la base de datos

para su registro. Otras actividades son: la recolección de memoria viva; la reconstrucción de historias orales y pruebas documentales sobre las inundaciones en Florencia en 1966, que reúne la transformación del centro histórico de la ciudad (beca de investigación en el Archivo Histórico de Florencia); las entrevistas, en YouTube, con personas clave (entre otros, el senador Pieraccini); el volumen *Los colores de la inundación* (AB Edizioni), con fotos inéditas a color de 1966, prefacio del alcalde Nardella y textos y comentarios de la Comisión; una edición dedicada a las películas dedicadas a los ríos, en el marco del Festival de cine “dei Popoli” que se realiza en octubre y noviembre de 2016; y la obra de teatro *El hilo de agua, la inundación en Florencia 4 de noviembre de 1966*, de Francesco Niccolini y dirigida por Roberto Aldorasi y Francesco Niccolini, en una producción de Arca Azzurra Teatro. En primer lugar, recorrieron los teatros municipales de la Toscana, con matinés para las escuelas. Eventos internacionales de agradecimiento para los que, de distinta manera, ayudaron a Florencia. La primera se dedicó a los sesenta países que apoyaron la reactivación y contó con la participación de diplomáticos en Italia. La segunda estuvo dedicada a los *Angeli del Fango* de todo el mundo y de las universidades italianas y extranjeras, ejemplos absolutos de ciudadanía activa y solidaridad. El tercero hizo homenaje a los bomberos, las fuerzas armadas, las asistencias y el voluntariado, que tanto han trabajado para ayudar a toda la Toscana. Por último, el Museo Difusión: el proyecto tiene un valor estructural y duradero, y el objetivo es crear un sistema de museos a través de las estructuras ya presentes en diversas localidades de la Toscana, que testimonian el desarrollo del tema de la resiliencia y de los territorios, la solidaridad, el respeto por el medioambiente, la sensibilidad al uso adecuado de los recursos de agua, correcta relación entre montañas y llanuras, incluidas las zonas internas y zonas desarrolladas. El Comité del Progetto Toscana Firenze 2016 proporcionará apoyo para compartir soluciones tecnológicas, redes de promoción, iniciativas temáticas, el desarrollo de nuevos contenidos para el beneficio de las comunidades locales y los huéspedes que visitan.

El área Agua, Infraestructura, Territorio, Ambiente tiene como objetivo dar reconocimiento al agua como un elemento clave para el correcto equilibrio entre el ambiente y la colectividad humana y, por eso, a respetar. Operan en esta área instituciones que participan en el estudio de la relación entre el hombre y el medioambiente en todas las disciplinas, especialmente en la adaptación y mitigación de riesgo hidráulico.

El área Restauración se dedica a la investigación de la restauración y su *know-how*, como así también a la organización en la medida que su eficacia depende de cuánto se puede hacer desde el momento mismo en que se produce el daño. Operan en este ámbito la excelencia

que solo la inundación de 1966 ha ayudado a crear, excelencia que es y puede estar al servicio del patrimonio cultural del mundo en términos de mejores prácticas. Entre las actividades del área ya se han realizado la Muestra *Firenze 1966-2016, la bellezza salvata*, de octubre de 2016 a marzo de 2017, iniciativa planificada a través del Comité del Progetto en 2016, con la participación de las principales instituciones culturales de Florencia; el proyecto de investigación “Reconstrucción de la dinámica del desarrollo en el campo de la restauración del patrimonio cultural luego de la inundación en Florencia en 1966”, por Irene Foraboschi, beca de investigación en el Opificio delle Pietre Dure; la muestra de la restauración de libros dañados por las inundaciones, organizado por la Biblioteca Nazionale Centrale y la Opera del Tempio Ebraico; la muestra en el Museo Galileo, con la participación de la Fondazione Scienza e Técnica, de instrumentos científicos dañados por el agua y restaurados.

El área Documentación atiende a la conservación del patrimonio cultural a través del conocimiento de los bienes a proteger, su ubicación, su valor, las características que pueden hacer efectiva la intervención de la protección luego de una catástrofe. Las labores desarrolladas hasta el momento son: investigación de archivo-documental sobre las inundaciones en Florencia y Toscana, con la organización de los contenidos en un portal a través de una beca de investigación; catalogación del “Rassegna stampa del sindaco”, una colección de artículos que aparecieron en los periódicos durante los cuatro años posteriores a la inundación de Florencia, que se conservan y digitalizan en el Archivo Histórico de Florencia. Publicación de tres números (504-505-506) de la revista *Testimonianze*, sobre los diversos aspectos relacionados con la inundación. Con aportes de Dario Nardella, alcalde de la Comuna de Florencia; Enrico Rossi, presidente de la región de Toscana; Luca Brogioni, del Archivio Storico di Firenze; Erasmo De Angelis, director de *L'Unità*; Cristina Acidini, de la Accademia delle Arti del Disegno; Marco Ciatti, del Opificio delle Pietre Dure; Gisella Guasti, de la Biblioteca Nazionale; Salvatore Siano, del CNR; Vincenzo Striano, de la Water Right Foundation; Gaia Checcucci, de la Direzione generale per la salvaguardia del territorio e delle acque; Bernardo Gozzini, director de Consorzio LaMMA; Mauro Grassi, director della struttura di missione contro il dissesto idrogeologico e per lo sviluppo delle infrastrutture idriche; Giovanni Massini, responsabile del settore prevenzione del rischio idraulico e idrogeologico; Mauro Perini, presidente de la Water Right Foundation; Alessandro Mazzei, de la Autorità Idrica Toscana; y Titti Postiglione, de Protezione Civile. También comprende un censo de textos, documentos, videos y fotos del patrimonio artístico afectado por la inundación de 1966 y un análisis de los proyectos e ideas que a lo

largo de los siglos se han formulado para proteger de la inundación la cuenca del Arno, a partir de la ciudad de Florencia, por medio de una beca de investigación.

El área de Educación se ocupará de traducir los proyectos derivados del proyecto marco a prácticas institucionales y de comportamiento de las personas, a fin de crear las competencias necesarias. Entre las actividades del área se cuentan tareas de sensibilización por medio de una competencia regional de dibujo sobre “inundaciones de hoy en los dibujos infantiles”; entrega de un *kit* de formación para las escuelas con contenidos organizado en módulos, desarrollado de acuerdo con el paradigma de Recursos Educativos Abiertos (REA), fácilmente transferibles, basados en tecnologías multimedia y de *e-learning* sobre temas relativos a la protección civil y la autoprotección, la cultura de la solidaridad, la relación con el medioambiente, la atención a los factores de resiliencia, estructurales y culturales. El alcance es la diversidad de estudiantes, familias, profesorado de la región de Toscana. También prevé la relación con el Ministerio de Educación y de la Comunidad Europea para atraer recursos externos, para permitir la colaboración internacional y la producción de sinergias a largo plazo de la Toscana. Busca vincular áreas dedicadas a la forestación, ciencias naturales, formación a nivel secundario y universitario. También se trabajará, a través de las becas *Erasmus+*, muchas de las cuestiones involucradas en proyectos específicos, tales como el análisis de las obras de restauración llevadas a cabo en las obras inundadas, sistematización de métodos de restauración, capacitación para los operadores; formación-experiencia en las artes relacionadas con el tema de inundaciones; proyectos experimentales para el mapeo y mejora.

Por último el área Empresa involucra a todas las empresas locales que han sufrido los efectos de las inundaciones, o que han contribuido a la regeneración y reconstrucción de caminos, como así también a las grandes empresas, a nivel nacional e internacional. El programa sitúa al Progetto Toscana Firenze 2016 en un lugar de liderazgo internacional en cuanto al abordaje integral, es decir, comprendiendo la dimensión social y económica de ciudades culturales en riesgo, reconociendo el rol de quienes las habitan y el valor de la colaboración y solidaridad como la fuerza principal de su recuperación, y constituye así un centro de referencia sobre gestión de riesgos, dándonos un ejemplo de un ejercicio que va desde la memoria de la catastrófica inundación de Florencia de 1966 a la sabiduría que resulta del conocimiento y reflexión de la experiencia, que hizo entonces levantarse resiliente a Florencia y que construye así confianza a futuro. “Si de un desastre resulta un adelanto, como sucede a menudo, no será esta la primera vez... que se llegue a tan paradójal conclusión” (Plenderleight, 1967).

